Anna Lambertini

Fare parchi urbani

Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa

Firenze University Press

Tesi
Scienze Tecnologiche

1. Gabriele Paolinelli, *La frammentazione del paesaggio periurbano. Criteri progettuali per la riqualificazione della piana di Firenze*, 2003

2. Enrica Dall'Ara, *Costruire per temi i paesaggi? Esiti spaziali della semantica nei parchi tematici europei,* 2004

3. Maristella Storti, *Il paesaggio storico nelle Cinque Terre: Individuazione di regole per azioni di progetto condivise,* 2004

4. Massimo Carta, *Progetti di territorio. La costruzione di nuove tecniche di rappresentazione nei Sistemi Informativi Territoriali*, 2005

5. Emanuela Morelli, *Disegnare linee nel paesaggio. Metodologie di progettazione paesistica delle grandi infrastrutture viarie*, 2005

6. Fabio Lucchesi, *Il territorio, il codice, la rappresentazione. Il disegno dello statuto dei luoghi*, 2005

7. Alessandra Cazzola*, I paesaggi nelle campagne di Roma*, 2005

8. Antonella Valentini, *Progettare* paesaggi di limite, 2005

9. Laura Ferrari, *L'acqua nel paesaggio urbano. Letture esplorazioni ricerche scenari*, 2006

10. Michele Ercolini, *Dalle esigenze alle opportunità. La difesa idraulica fluviale occasione per un progetto di "paesaggio terzo"*, 2006

Anna Lambertini

Fare parchi urbani

Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa

Firenze University Press
2006

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
Dipartimento di Urbanistica e Pianificazione del Territorio
Dottorato di ricerca in *Progettazione paesistica*

XVII CICLO

FARE PARCHI URBANI

Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa

Dott. Anna Lambertini

Tutor della ricerca
Prof. Augusto Boggiano

Co-tutor della ricerca
Prof. Massimo Venturi Ferriolo

Coordinatore del dottorato
Prof. Giulio.G. Rizzo

tesi discussa il 29 aprile 2005
commissione di tesi: Giulio G. Rizzo, Pier Francesco Ghetti, Raffaele Milani

Ad Augusta, Michelina, Marisa
e al tempo sensibile delle cose

Arrivata al termine di questo itinerario di ricerca, mentre finisco di scansionare le ultime immagini e cerco di sistemare come si deve l'impaginazione, scorro mentalmente i nomi delle persone da ringraziare.
Penso ai compagni di viaggio di questi tre anni di Dottorato, colleghe e colleghi del XV, XVI, XVII, XVIII, XIX ciclo. In particolare, per aver condiviso le ansie, i dubbi e *le programmazioni* della fase conclusiva di redazione della tesi, ringrazio Sabrina, Michele, e più da vicino, Antonella, anche per lo scambio fruttuoso di libri, consigli e citazioni. A Silvia sono grata per le preziose conversazioni, l'incoraggiamento, le riflessioni. A Tessa va un pensiero affettivo speciale, per il fondamentale costante supporto e per la pazienza amicale avuta nel gestire i miei episodi *capricorno sotto tesi* in tutti questi mesi in cui abbiamo collaborato per il Master. Un ringraziamento a parte lo aggiungo per Michela Saragoni e Simona Olivieri: senza di loro, e senza i loro caffè tanti momenti in studio sarebbero stati fossili. E restando allo studio di via Lulli, ringrazio Gabriele Paolinelli, per i contributi sul piano scientifico e umano, oltre che per avermi fatto consultare la sua preziosa collezione di *Le vie d'Italia;* Biagio Guccione, con affetto, per aver sempre mostrato entusiasmo per la mia ricerca, per avermi sempre ascoltato, per i buoni suggerimenti e per avermi permesso di saccheggiare la sua biblioteca personale; Gianni Galli, che tra l'altro non ha mai protestato per quella bicicletta, e la Simona Cappellini, per il suo viso sempre sorridente, vitaminico quanto tutta la frutta che le ho rubato!

Ci sono gli amici e le amiche fuori da qui: senza i loro pensieri affettivi, in qualche caso l'ospitalità, il gioco sarebbe stato più duro, a volte insostenibile. Un grazie di cuore a Oronzo, Parisa, Betta, Alessandro, Fabio Salbitano, e a Laura Colini, anche per le faticose letture e riletture, Luigi Latini e la Fabia, che sa bene perché. Anna Costa per avermi ospitato a Barcellona; Beatrice Mosca, neo-mamma, e Wolfy per avermi aperto la loro casa a Berlino e la strada ad una nuova amicizia. C'è anche Lucia Raffaelli, che è stata di una cortesia e di una disponibilità rara: poter contare su di lei negli ultimi mesi, per la segreteria del Master, mi ha aiutato ad arrivare in fondo senza proroghe!

Un ringraziamento speciale a Lorenzo Vallerini, perché in fondo tutto è cominciato da lì, da quando dieci anni fa' mi chiese di collaborare al suo primo corso di Arte dei Giardini alla Facoltà di Architettura di Firenze.
Un grazie ad Anna Porcinai, gentile e disponibile, per avermi permesso di consultare l'Archivio di Villa Rondinelli e di assaggiare così l'aria dello studio di suo padre, e a Rosetta Raggianti per la gentilezza e l'efficienza con cui gestisce la biblioteca del DUPT.

Ringrazio Sergio, tanto, per essermi stato sempre vicino, per avere letto le bozze e ascoltato con costruttiva attenzione critica le mie letture, e, soprattutto, per avermi aiutato a viaggiare leggera.
Penso anche alla mia famiglia. Ringrazio più che mai le mie due bionde Mariella e Anna ma non trovo parole che siano sufficientemente piene senza sembrare loro melensa; e poi Michele, la Simo e Ciccio. Un pensiero forte a mio babbo e a Giampi, quelli dei tempi buoni e dei tempi difficili.

Rivolgo i miei ringraziamenti ai docenti che mi hanno seguito e indirizzato nella ricerca.
Prima di tutto al nostro vigile coordinatore del Dottorato, Giulio G. Rizzo, a cui sono grata anche per le opportunità da lui costruite con fatica e determinazione per dottorandi e dottori di ricerca: in particolare i seminari di tesi sono stati per me un'occasione preziosa di arricchimento scientifico e culturale, così come tutte le iniziative di scambio e collaborazione tra dottorandi. Ai professori membri del collegio docenti, ed in particolare a Gabriele Corsani, Maria Cristina Treu, Antonello Boatti e Danilo Palazzo, per i colloqui e i suggerimenti forniti; un ringraziamento va con speciale riguardo a Guido Ferrara, per la stima dimostrata, i preziosi consigli e per tutte le revisioni volanti che gli ho rubato.
Infine, un pensiero di stima e sincero affetto per Augusto Boggiano e Massimo Venturi Ferriolo, insostituibili e pazienti guide, senza le quali questa ricerca avrebbe potuto più volte restare una deprimente matassa ingarbugliata, ed io perdermi infruttuosamente nella intricata selva filosofica!
(febbraio 2005)

INDICE

pag.

L’intento dichiaratamente pragmatico del titolo “fare parchi urbani” si scontra dialetticamente con il sottotitolo speculativo “etiche ed estetiche del progetto contemporaneo” ed è un significativo e programmatico assunto della tesi: continuo confronto degli opposti, alla costante ricerca di una composizione degli stessi in una sintesi propositiva capace di fornire un metodo progettuale per creare spazi aperti urbani, secondo obiettivi di qualità. Il voler fare impone subito le domande per chi farlo, in quale luogo ed in quale tempo farlo e poi come farlo, come poterlo realizzare e come tradurre in forme estetiche le funzioni urbane, ecologiche e sociali che motivano gli investimenti economici della collettività.
Dall’esergo iniziale l’autrice ci fa comprendere subito le sue intenzioni: si tratta di addentrarci in un fitto bosco nel quale forse troveremo i funghi che non ci nascono in bocca, e così inizia un difficile cammino, che spesso assume le caratteristiche di un percorso iniziatico per il raggiungimento degli strumenti idonei e necessari per “progettare i parchi pubblici contemporanei come metafore della natura e della *leggibilità del mondo*, e come spazi destinati a soddisfare bisogni e necessità (fisiche, psicologiche, culturali) degli abitanti delle città, quando non addirittura a concorrere ad orientarne il modello di vita nel quotidiano.”
Il percorso seguito risulta particolarmente affascinante e di grande interesse già nel suo snodarsi come sequenza articolata di contrapposizioni e contrasti, di affermazioni e smentite, di passaggi contorti e di aperture luminose. Il sentiero nel bosco, ben lungi dall’essere delimitato e lineare, si dirama in una pluralità di diverticoli apparentemente a fondo cieco, ma che presto si configurano come percorsi fondamentali per rimettere in discussione molti degli stereotipi riguardanti il parco urbano, così come gli assunti correnti di estetica e di etica.
La tesi è un progetto di parco: sembra cioè configurarsi come struttura compositiva di un parco urbano, recuperando gli stessi temi progettuali di cui si tratta come elementi costitutivi di un racconto progettuale che, infine, scopriremo essere il messaggio conclusivo, il risultato operativo della proposta metodologica.
Il percorso che si trova immediatamente all’interno dell’intricata selva delle ormai codificate definizioni di parco urbano e di giardino, messe più avanti in discussione dalle più recenti ibridazioni lessicali di infra-parchi, parchi-scultura, parchi-piazza, trova subito un momento di sicurezza nella casa della *Memoria*, dove la calma lettura della evoluzione delle idee di parco/giardino e delle forme di giardino/parco urbano/spazio pubblico consente di individuare i modelli storici e le matrici culturali che stanno alla base del progetto contemporaneo. Dalla casa della *Memoria* si dipartono alcuni *Itinerari*, due dei quali si snodano in due città europee, Berlino e Barcellona, simbolo del cambiamento della struttura della città e della concezione stessa del parco urbano del ventunesimo secolo. Anche qui si tratta di itinerari solo apparentemente facili e sicuri, perché in realtà ci si imbatte continuamente in momenti concettuali che sembrano configurarsi come punti di arrivo e rassicuranti mete, immediatamente ribaltate per presentare il loro lato oscuro di sabbie mobili in cui si può sprofondare, laddove la costruzione di un sistema di parchi e verde urbano coincide con la “definizione di una nuova topografia estetica e sociale, ma anche di una complessa geografia di investimenti economici”. In “città sempre più mobili e sempre più incerte nella definizione dei propri limiti, delle proprie forme”, il parco urbano “si candida a diventare figura di misura, di controllo dello spazio, un luogo di lettura di uno spazio-tempo del territorio, (….) un ambito di relazioni aperte con i cicli della città, della natura delle ritualità sociali*”.* Alla esasperata dinamicità della trasformazione, il parco si contrappone con la lentezza della crescita degli elementi naturali che lo compongono e si configura come spazio etico ed estetico che consente “di percepire e misurare, con lentezza, oltre a noi stessi, il mondo che abitiamo, con cui ci relazioniamo: diventa generatore di possibilità di senso”.
E’ in questo suo essere racconto della vita e delle relazioni tra gli elementi dell’universo naturale che il parco urbano diventa messaggio etico ed estetico universale.

Si giunge quindi alla conclusione del percorso *nel bosco* individuando nella *Narrazione* di valori etici ed estetici il fine del progetto di parco urbano "a prescindere dal tipo di meccanismo compositivo adottato e dall'esito formale che si intende raggiungere", e per questa narrazione si individuano un lessico e "pattern narrativi, intesi come componenti strutturali di base utili alla modulazione del racconto-parco".
Affascinante, coinvolgente, colto e documentato, il lavoro di Anna Lambertini raggiunge esiti interessanti e significativi nella individuazione di indirizzi progettuali per il parco urbano, venendo a costituire una sorta di manuale culturale utile alla formazione del paesaggista .

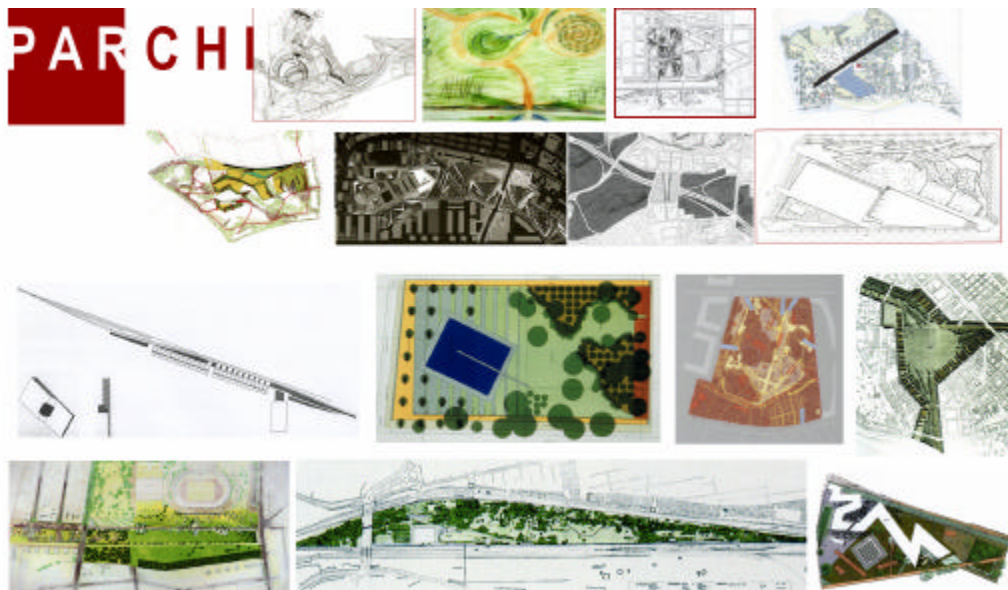
Augusto Boggiano,
Firenze, settembre 2006

0. Introduzione

Radiografia di una formica.

Se i funghi crescessero in bocca
non occorrerebbe andare nel bosco[1].

Fare parchi

Come tema progettuale, il parco urbano ha conquistato negli ultimi decenni una sua nuova centralità. Il panorama di progetti ed esperienze relativo a questa poliedrica tipologia di spazio aperto è tanto variegato per approcci culturali, poetiche, metodologie operative, criteri compositivi ed esiti spaziali, quanto unificato per finalità progettuali ed intenti che ne sostanziano l'inserimento nella dimensione urbana e paesaggistica.
Risanare, connettere, riqualificare, valorizzare: sono questi gli obiettivi di qualità, imperativi etici, che tornano a scandire la filosofia progettuale di tanti interventi di trasformazione urbana e paesaggistica, riconosciuti ed apprezzati per le loro caratteristiche estetiche. Di volta in volta, le azioni di risanare, connettere, riqualificare, valorizzare, esprimibili attraverso l'esercizio di differenti atteggiamenti progettuali, vengono indirizzate per modificare il carattere di brani di natura (offesa, corrotta, manipolata, abbandonata, riconquistata) e/o di brani di città (compatta, diffusa, frammentata, confusa) fornendo un'articolata gamma declinazioni dello stesso tema. Nell'arco degli ultimi venti anni, il parco pubblico urbano pare quindi essersi evoluto quasi *darwinianamente*, e, adattandosi ai nuovi bisogni urbani ed alle mutate istanze sociali e culturali, si è unito ad altre tipologie spaziali per dare origine a *specie ibride*, che rendono la tassonomia tradizionale, di matrice funzionalista, del tutto inadeguata.

Parchi urbani contemporanei in Europa: un repertorio di progetti

La *biodiversità culturale*[2] espressa nel trattare forme ed idee di questo spazio-contenitore di natura in città porta il segno dei tempi, ed è strettamente connessa alla crescente complessità dei

---

[1] Proverbio russo, trasmissione orale. Ringrazio Simonetta Lambertini che me l'ha fatto conoscere.
[2] Questa espressione è stata utilizzata dal Prof. Pier Francesco Ghetti, nel corso del seminario del Dottorato in Progettazione Paesistica *"Fiume, territorio e paesaggio: l'opportunità di un approccio integrato"*, promosso da Michele Ercolini e Laura Ferrari, il 9/10/2003, presso il DUPT di Firenze. Il concetto di *biodiversità culturale* rimanda alla necessità di lavorare, soprattutto per il progetto di paesaggio, ad una cultura multidisciplinare. Conoscenza di base e conoscenza specialistica dei singoli esperti e dei tecnici chiamati a lavorare insieme, dovrebbero crescere

livelli e dei modi di interazione tra *arte, scienza* e *tecnica*, raggiunta nell'epoca attuale. La rivoluzione tecnologica ed informatica ha determinato, tra i suoi effetti, anche la consunzione della rigida opposizione tra artificiale/naturale, immaginario/reale, vicino/lontano, ed ha spalancato la porta del quotidiano ai concetti di ibridazione, clonazione, iper-reale, virtuale.
Nuovi vocabolari, visioni e figure hanno forzato il nostro immaginario ed ampliato le possibilità di lettura dei luoghi dell'ordinario, della nostra vita quotidiana.
Nel suo rinnovato vigore, la paesaggistica non poteva non risentire dell'influenza del patrimonio estetico, semantico e figurativo prodotto nel sistema delle arti e delle comunicazioni, e, usufruendo delle prospettive aperte dalla grafica informatica e dalle tecnologie dei GIS, ha tradotto in paesaggi della realtà *pattern* messi a punto con programmi di modellamento territoriale sempre più sofisticati. Gli elementi della tradizione non sono stati però liquidati, ed è al concetto di *pluralità paesaggistica* (determinata da un caleidoscopio di linguaggi, codici e meccanismi compositivi dello spazio disegnato) che possiamo ricondurre i risultati della ricerca estetica e morfologica che, a livello internazionale, caratterizza la costruzione dei parchi contemporanei. Una ricerca applicata, che non possiamo leggere semplicemente come un processo meccanico attivato per depositare più o meno gratuitamente nuovi segni e simboli nei paesaggi del XXI secolo, ma che occorre indagare nella sua necessaria finalizzazione etica[3].
Il parco pubblico, la sua storia ce lo racconta, ha un elevato potenziale come contenitore di valori: non solo perché è sempre la manifestazione di un pensare e di un fare *sulla* natura e *sulla* città, ma anche perchè costituisce la rappresentazione di un'idea di spazio sociale e di comunità.
Come espressione delle culture e dei comportamenti delle società che li hanno plasmati, tutti i paesaggi si configurano come realtà etiche e come realtà estetiche. I parchi urbani costituiscono una precisa *forma di paesaggio*, definita in uno spazio limitato e plasmata nel tempo attraverso un processo che, pur restando aperto e dinamico, nella maggior parte dei casi viene predeterminato da uno specifico pensiero progettuale e da modalità di costruzione guidata. I parchi urbani possono essere utilizzati come indicatori degli orientamenti e dello *stato di salute* della cultura di una società in relazione al rapporto uomo/natura, arte/tecnica, spazio pubblico/spazio privato.

"L'agire etico riconduce l'uomo ad assumere la responsabilità dei suoi paesaggi attraverso l'arte.(..) L'indirizzo etico della caratteristica del territorio ci indica (…) la realizzazione di giardini e paesaggi come nuova e antica necessità umana e urbana, capace di offrire occasioni multiple, ampie e articolate, adatte a soddisfare molteplici richieste e bisogni individuali e collettivi di spazi vitali"[4].

Per la crescita della cultura del progetto contemporaneo di paesaggio, la comprensione della piena corrispondenza tra valori etici ed estetici va quindi ritrovata da parte di tutti: committenti, progettisti, cittadini. Del resto, con l'entrata in vigore nel marzo 2004[5] della *Convenzione Europea sul Paesaggio*[6], che fissa tra le sue misure specifiche, quello di perseguire "obiettivi di qualità

---

parallelamente ed accrescersi reciprocamente, in superamento di possibili scogli di tipo metodologico, legati alle diverse forme di approccio scientifico ed epistemologico. La *biodiversità culturale* è quindi da intendersi come ricchezza sociale e risorsa professionale da accumulare.

[3] Cfr. con quanto scrive Franco Migliorini, in *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna,* Franco Angeli, Milano, 1992, pag. 288. "La vastità delle manipolazioni possibili, e l'entità delle trasformazioni prodotte nella sfera fisica e in quella biologica, rendono però improponibile e impraticabile la elaborazione di un linguaggio attraverso un codice formale predeterminato che fissi univocamente le relazioni tra forma e contenuto; la ricchezza del patrimonio formale passato e di quello presente non pone per altro limiti alle possibilità di rappresentazione ma postula l'esigenza di una finalizzazione della ricerca estetica. Nell'assenza di modelli e nella pluralità dei linguaggi figurativi si rende necessario il ripristino di una immediatezza dei significati e delle loro rappresentazioni: attraverso la forma il disegno del paesaggio deve esprimere gli ideali della società".

[4] Massimo Venturi Ferriolo, *Il progetto tra etica ed estetica*, in *Architettura del Pesaggio* N°1, Alinea Editrice, Firenze, dicembre 1998. Pagg. 8 -9.

[5] La Convenzione, firmata a Firenze il 20 ottobre 2000 da 19 stati, è il primo trattato internazionale che riguarda la tutela, la valorizzazione e la gestione dei paesaggi. Il Trattato è aperto agli stati membri del Consiglio di Europa e all'adesione della Comunità Europea e degli stati europei non membri. La Convenzione è potuta entrare in vigore il 1 marzo 2004, per essere stata ratificata da più di 10 stati europei. Per informazioni aggiornate si rimanda al sito http://conventions.coe.int

[6] Consiglio d'Europa*, Convenzione Europea sul Paesaggio,* Firenze 20 ottobre 2000.

paesaggistica” a prescindere dal tipo di paesaggio individuato[7], la questione ha assunto anche un maggiore peso politico e culturale.
A partire da queste considerazioni, la ricerca affronta una lettura del parco contemporaneo come spazio etico dotato di identità estetica[8]: un tratto costitutivo irrinunciabile per la vivibilità e qualità dei luoghi dell'abitare e del quotidiano.
La definizione di spazio etico non fa riferimento solo ad un generico principio di responsabilità morale, ma, richiamando dalla radice etimologica del termine il senso di *conforme al luogo,* sottolinea la fondamentale importanza di una corrispondenza virtuosa e reale tra spazio progettato e contesto. Il contesto è inteso nella più ampia accezione comprensiva della dimensione fisico spaziale (la città, il paesaggio urbano, il territorio), sociale (la collettività costituita dall'insieme dei fruitori potenziali e reali, con le sue necessità, le sue tradizioni, i suoi riti, le sue aspettative e le sue richieste), temporale (*Zeitgeist*) e culturale (clima estetico generale, valori etici, paradigmi progettuali).
Fare un parco è come esercitare un'arte di relazioni.
Il presupposto teorico che ha guidato lo sviluppo della ricerca è la convinzione che la qualità estetica debba costituire uno degli assi portanti nella redazione e messa in opera di ogni progetto di luogo, qualunque ne sia la destinazione d'uso ed il tipo di fruizione. Perseguire *la bellezza* dei luoghi fa parte della responsabilità teorica ed operativa del progettista che li crea, così come della società che lo interpella. In particolare, recuperata nella sua pienezza di significati la corrispondenza ontologica con il giardino, luogo estetico per eccellenza, il parco contemporaneo, spazio pubblico *bello e utile,* si candida a diventare l'ambito privilegiato delle relazioni umane[9] ed al contempo della coltivazione/cura del rapporto uomo/natura e uomo/ambiente, che “è *sempre* un rapporto estetico, e non è *mai* un rapporto solamente estetico”[10]. Il giardino viene adottato in questo senso come categoria mentale e progettuale di riferimento, come *eutopia possibile* e *metafora etica*.
Partendo dal presupposto che non si può pensare ad una cultura del progetto di paesaggio priva di un pensiero estetico, tema filosofico *essenziale*, il parco urbano viene considerato come prodotto di *un'arte dei giardini e dei paesaggi*. Attraverso un percorso critico-propositivo che guarda sia ai modelli storici, sia agli orientamenti attuali, la tesi intende dimostrare che l'etica del fare parchi implica sempre e comunque una riflessione su principi e idee estetiche[11] di natura.
Parlare di *bellezza* per il progetto di parco significa affrontare la questione estetica ponendosi degli interrogativi sul possibile ruolo e valore (semantico, funzionale, ecologico-ambientale, eccetera), nello spazio e nel tempo, di un l*uogo di natura in città* con finalità ricreative, ecologico-funzionali e culturali.
E se è vero che nella cultura contemporanea non esiste un ideale estetico prevalente, scorrendo la storia dell'arte dei giardini e dei paesaggi possiamo comunque intercettare la permanenza nel tempo di idee, archetipi, *pattern*, *figure*, che costituiscono un patrimonio di suggestioni e riferimenti progettuali per il *senso del bello* sempre valido.

---

[7] Nella Convenzione si fa riferimento a tre livelli di valutazione dei paesaggi: di eccezionale valore, quotidiani, degradati.
[8] Si fa riferimento alle considerazioni sostenute da Paolo D'Angelo, in *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale.* Editori Laterza, Roma-Bari, 2001. Nel saggio il filosofo propone di leggere *il paesaggio come "identità estetica dei luoghi"*, per legare "il valore del paesaggio alla individualità dei singoli luoghi", offrendoci un'interpretazione che, oltre a svincolarci dalla lettura riduzionista di bel paesaggio inteso in termini di bella veduta o di rispondenza soggettiva emotiva, propone di pensarlo "in senso estetico come infinita pluralità di paesaggi".
[9] Spiega, in proposito, ancora Massimo Venturi Ferriolo: "Il giardino è un'antica immagine, metafora della <<leggibilità>> del mondo con un senso ampio, uno spazio semantico vasto che assegna a questo luogo l'inventario della vita umana, dove non solo parole e segni, ma anche le cose stesse hanno significati. Tra i più profondi è quello etico: parte dall'ideale rincorso dal moderno, l'integrazione dell'uomo nella natura, nell'unità del cosmo dove troviamo le radici del *genius loci* connesse al carattere di un popolo, al suo *ethos*, che Aristotele considerava il modo consueto di agire, *ethikos*, caratteristico vivere quotidiano legato all'ambiente ideale per la vita dell'uomo. Questo luogo della sua origine non si identifica più con il cosmo, ma con l'unità delle stirpi. " In MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori riuniti, Roma, 2002, pag.165.
[10] ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica,* Napoli, 1973.
[11] Cfr. RENATO RIZZI, *Introduzione*, in EMANUELE SEVERINO, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003, pag. 24.

Come nella creazione di ogni *spazio abitabile*, il tema estetico per il progetto di parco urbano è inoltre strettamente correlato a quello di produzione di *benessere*, fisico e mentale, qui saldato all'esaltazione del valore (etico ed estetico) del dato biologico: un parco urbano dovrebbe essere sempre pensato come un contenitore di processi naturali, uno spazio-tempo propizio alla vita (di persone, piante, animali).
Fare un parco vuol dire chiedersi qual è lo scopo di ciò che stiamo facendo, dove e per chi lo stiamo facendo, quali risorse dovremo utilizzare, come questo luogo potrà essere realizzato e gestito, per poi tradurre le funzioni in forme estetiche, le *figure* ideali di natura in spazi reali.

Piattaforma teorica

La ricerca parte dalle seguenti posizioni teoriche:

1. Dopo decenni di asettico spazio verde attrezzato, il *giardino*, spazio estetico per eccellenza, dalla fine degli Ottanta del Novecento è tornato a ricevere attenzione progettuale come categoria (ideale e reale) di riferimento per la costruzione dei nuovi spazi aperti pubblici e dei nuovi paesaggi urbani.

2. Il *parco urbano* è un luogo di segno ambivalente: nasce come spazio destinato alla natura in città ed al contempo come spazio celebrativo dell'urbanità. Fin dalle sue origini si è specializzato per favorire la convivenza tra ambienti naturali e/o rurali e l'ambiente urbano. La storia delle sue idee e delle sue forme è strettamente intrecciata con quella delle idee e delle forme della città e, parallelamente, con l'evoluzione dei concetti di *bello naturale* e *bello artificiale* nell'ambito della produzione artistica.

3. Giardino e parco sono sempre *figure* di natura, e sono categorie progettuali in cui la dimensione temporale e le dinamiche evolutive assumono un valore determinante. Giardino e parco sono pertanto leggibili al contempo *come luoghi e come processi*.

4. Come il giardino, il parco nasce in origine come luogo di natura recintato. Quando e dove, con la banalizzazione delle teorie della città funzionalista, si comincia a diffondere l'idea di una *natura attrezzata diffusa*, il parco pubblico perde assieme ai suoi confini anche la sua riconoscibilità simbolica, figurale e nominale e si appiattisce sulla generica definizione di *verde urbano*.

5. Il parco urbano, ontologicamente luogo di innovazione e sperimentazione dei principi della modernità, porta impresse nelle sue forme e nei suoi contenuti le idee dominanti di *natura*, *arte*, e *memoria* della società che lo ha creato[12].

6. Il parco urbano nasce come prodotto di un'arte dei giardini e dei paesaggi: da sempre esiste un rapporto di contaminazione vantaggiosa tra teorie/pratiche del paesaggio ed espressioni/forme del sistema delle arti, non solo plastiche e visive. Nella dimensione contemporanea l'immaginario dei progettisti si è arricchito sempre di più, e, anche grazie al vocabolario figurativo diffuso dagli interventi e dalle esperienze dei movimenti inscritti nell'ambito della cosiddetta arte ambientale ed ecologica, oggi si assiste alla proliferazione di tante diverse idee di *bello in natura* e di *bella natura*.

---

[12] Si assume come guida l'interpretazione già fornita da Luigi Latini nella sua tesi di Dottorato in Progettazione paesistica dal titolo *Spazi aperti urbani. Percorsi progettuali e metodi di lavoro di tre paesaggisti contemporanei.* Per una sintesi si veda: LUIGI LATINI, *Spazi aperti urbani. Percorsi progettuali e metodi di lavoro di tre paesaggisti contemporanei*, Quaderni della Ri-Vista del Dottorato in Progettazione paesistica, Firenze, Firenze University Press; anno 1, numero 1, gennaio-aprile 2004, pag. 2. http://www.unifi.it/drprogettazionepaesistica/

7. Rispetto al rinnovato successo del tema progettuale *parco pubblico urbano* in ambito europeo, e in riferimento al quadro italiano degli orientamenti culturali, disciplinari e professionali attuali, si presenta l'opportunità per considerare gli strumenti e le competenze necessarie alla sua redazione, volgendosi verso la tradizione dell'arte dei giardini e dei paesaggi. Nella cultura paesaggistica anglosassone, per esempio, esiste una differenza tra *landscape designer* e *landscape architect*, che rimanda a precisi percorsi formativi con diversa sfumatura specialistica. Per contro, in Italia, oltre a registrare un notevole ritardo culturale nel riconoscimento della figura e del ruolo del *paesaggista* (spesso ancora ritenuto coincidente o interscambiabile con quello dell'architetto, dell'agronomo, del forestale o dell'urbanista), è anche diffusa la tendenza a pensare ingiustamente all'arte dei giardini, rispetto alla pianificazione e progettazione del paesaggio, un po' come ad una sorta di affascinante sorella minore dai gusti passatisti, buona a frequentare, più che studi ed uffici tecnici, salotti animati da signore vestite di sete e chiffon: una attività *frivola*.

8. Appare evidente la crescita di attenzione culturale che negli ultimi decenni si è determinata rispetto a temi di etica, estetica ed ecologia applicati al dibattito sui processi di trasformazione dei sistemi insediativi urbani e metropolitani.

Tutti questi elementi, in diversa misura, risultano materia prima di riflessione per la ricerca: ne formano la piattaforma teorica, costituendo il punto di partenza ed al tempo stesso il punto di arrivo di tutto l'itinerario di lavoro.

Obiettivi e metodo di lavoro

L'obiettivo generale è la ricerca di una teoria per una pratica, quella di *fare parchi urbani*.
Fare un parco urbano significa essere in grado di controllare un processo che richiede capacità di anticipazione, definizione, realizzazione e gestione dell'immagine e della realtà di un *luogo di natura con funzioni ricreative e sociali*. Fare un parco urbano vuol dire quindi esercitare una disciplina che richiede specifiche competenze tecniche e pratiche, conoscenze teoriche, senso artistico; significa, anche, saper dar forma ad un sistema di valori che può funzionare come compendio tra cultura urbana e cultura rurale.
Come già sottolineato sopra, il parco urbano contiene tutte le sfumature di senso e significato proprie del giardino, applicate ad un luogo specializzato della città: l'idea è di recuperare pienamente la forza espressiva, filosofica e la complessità multi-disciplinare alla base della teoria e della pratica della tradizionale arte dei giardini e dei paesaggi, per progettare i parchi pubblici contemporanei come metafore della natura e della *leggibilità del mondo*, come spazi destinati non solo a soddisfare i bisogni e le necessità (fisiche, psicologiche, culturali) degli abitanti delle città di oggi, ma anche ad essere teatro dei loro *sogni*.
La ricerca segue un percorso che si snoda su tre specifici piani di indagine, tra loro strettamente integrati ed interrelati:

1. analisi storica;
2. proposta interpretativa;
3. indirizzi progettuali.

A questi tre livelli di approfondimento critico corrispondono puntualmente le parti in cui è stato articolato l'indice della tesi.

Nella prima parte, *Memoria*, si è cercato di definire uno sfondo teorico e storico di riferimento al tema generale. Viene delineato un itinerario che, ripercorrendo le principali tappe delle trasformazioni delle idee di parco/giardino e delle forme di giardino/parco urbano/spazio pubblico,

conduce alla individuazione di matrici e modelli, utili per interpretare orientamenti e caratteri del progetto contemporaneo di spazio aperto urbano.

Nella seconda parte, *Itinerari (tra etiche ed estetiche)* si appunta l'attenzione sul parco come *prodotto culturale* della società che lo ha creato e come categoria progettuale propria di una *nuova arte dei giardini e paesaggi*. La linea di riflessione critica scelta scorre per sottolineare il ruolo del progettista di parchi come traduttore di valori etici ed estetici generali, applicati a realtà locali.
Una ricognizione nel territorio dei parchi europei fornisce poi un quadro di luoghi, esperienze, temi progettuali e permette di predisporre possibili chiavi di lettura della *varietas* morfologica ed estetica del contemporaneo: vengono introdotti i concetti di *specie di parco* e di *categoria etica-estetica*.
Due città europee simbolo del cambiamento, Berlino e Barcellona, costituiscono gli scenari entro cui si svolgono due percorsi di esplorazione delle forme del paesaggio urbano contemporaneo, scelti tra i tanti possibili. Una schedatura di parchi è stata composta adottando il dispositivo critico approntato.

La terza parte, *Narrazioni,* propone un *modus operandi* per il progetto di parco urbano. Richiamando la tradizione disciplinare dell'arte dei giardini e dei paesaggi, e riconoscendo il parco urbano come una *forma del tempo e nello spazio*, si suggerisce l'adozione di un dispositivo narrativo per organizzare il processo progettuale.

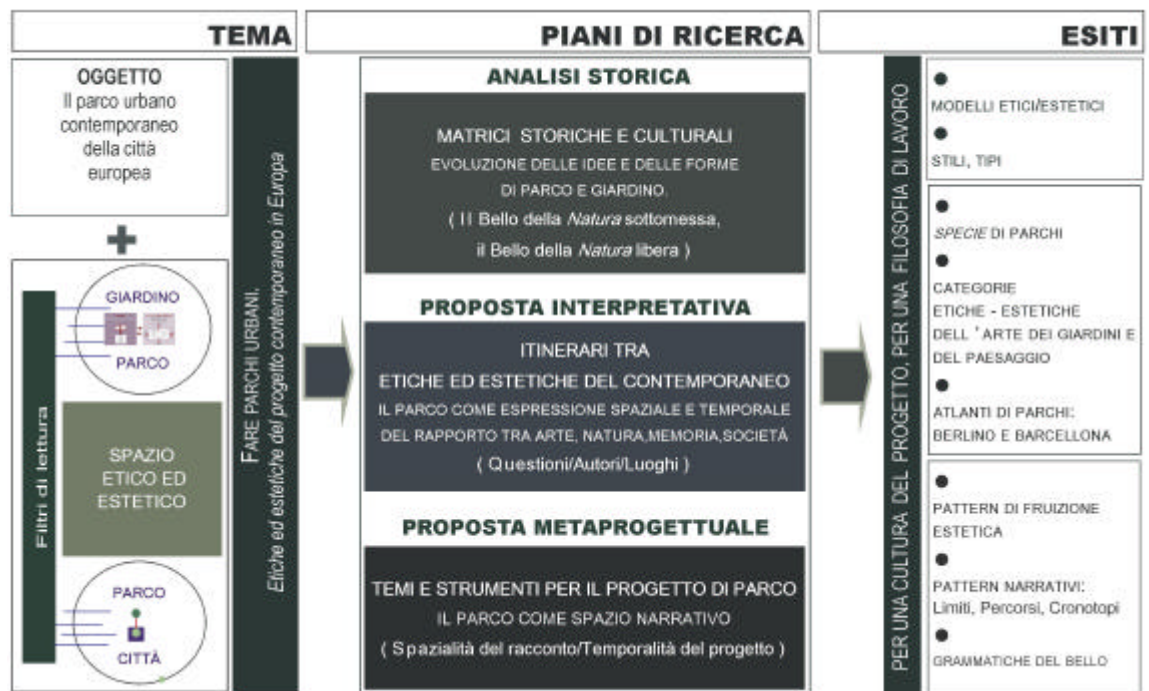
Esiti

La ricerca, per ognuno dei tre piani di approfondimento critico, ha permesso di elaborare alcune chiavi di lettura originali, individuate seguendo una logica progettuale.
Dal livello della *Memoria,* il percorso condotto dentro la storia del parco pubblico, dal Settecento ad oggi, porta ad una interpretazione delle evoluzioni delle forme e delle idee per *modelli etici/estetici* e alla individuazione dei caratteri e dei meccanismi compositivi dei tre principali *stili* della storia dell'arte dei giardini e dei parchi : classico, paesaggistico, funzionalista.
E' qui che si precisa una prima più ragionata definizione del parco urbano come *spazio etico,* ambito di reciproche e vantaggiose corrispondenze e relazioni tra luoghi, persone, memorie, valori globali e locali, funzioni diverse, politiche dello spazio pubblico, idee di natura e di ambiente, e *spazio estetico*, cioè ambito di produzione di esperienza estetica *nella* natura e *della* natura in un ambiente reale e oggetto di valutazione estetica. Un concetto fondativo è fissato: il parco varia i suoi connotati al variare del *clima estetico* e culturale e delle forme di città, ma anche al variare della struttura, economica e politica, della società che lo crea.

Dal livello degli *Itinerari*, emergono altri strumenti di interpretazione:
a. *specie di parchi*, con un abaco di riferimento proposto ad interpretazione della *varietas* morfologica delle applicazioni del progetto contemporaneo, in cui si assume il concetto di ibridazione tra tipologie tradizionali come chiave di comprensione del panorama europeo;
b. *categorie etiche ed estetiche del progetto contemporaneo*, individuate valutando le *forme* dei parchi in relazione alle *idee* che le hanno plasmate;
c. due *atlanti*, costituiti da una schedatura critica di quindici parchi, scelti tra i tanti realizzati a Berlino e Barcellona negli ultimi vent'anni, e visitati direttamente.

Nell'ultimo livello, *Narrazioni*, viene delineata una *filosofia progettuale,* basata sulla trilogia teorizzata dal filosofo francese Paul Ricoeur*: prefigurare, configurare, rifigurare*.
A questa sono affiancati alcuni *strumenti culturali per una progettazione in chiave etica/estetica.* Facendo ricorso agli assunti epistemologici dell'estetica semiologica e della teoria della *Gestalt*, si considera il parco come un testo narrativo ed il racconto una forma di progetto. La narrazione

di valori etici ed estetici diventa il fine del progetto, a prescindere dal tipo di meccanismo compositivo adottato e dall'esito formale che si intende raggiungere.
Gli strumenti individuati sono compresi in tre categorie:
pattern di fruizione estetica, da intendersi come strumenti guida del primo livello della riflessione progettuale;
pattern narrativi, necessari per costruire una *struttura narrativa dello spazio.* Limiti, ambiti spaziali omogenei/cronotopi[13], percorsi, sono i tre gruppi di *pattern narrativi,* intesi come componenti base per la modulazione del racconto-parco;
grammatiche del bello, da intendersi come sistemi di regole con cui confrontarsi. La ricerca propone tre grammatiche base: della natura, della fantasia, della buona visione.
Il percorso di ricerca si chiude ad anello, con alcune considerazioni sul *fare parchi* come attività etica ed estetica intesa come declinazione di un'arte contemporanea dei giardini e dei paesaggi: *Arte, Natura, Memoria e Società* continuano a valere come le principali forze in gioco con cui il tecnico/progettista è destinato a confrontarsi.

Struttura della ricerca

[13] I *cronotopi* designano gli ambiti spaziali omogenei, interni al parco, la cui identità è considerata nella fusione tra dimensione spaziale e temporale. La denominazione è stata presa in prestito da MICHAIL BACHTIN, in *Estetica e Romanzo,* (1975), Einaudi, Torino, 1997. Il critico russo definisce in questa opera il cronotopo "l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein. A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi ma non del tutto), a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio)", pag. 230.

"Linea della Bellezza" da *Analysis of Beauty* di William Hogarth (1753)

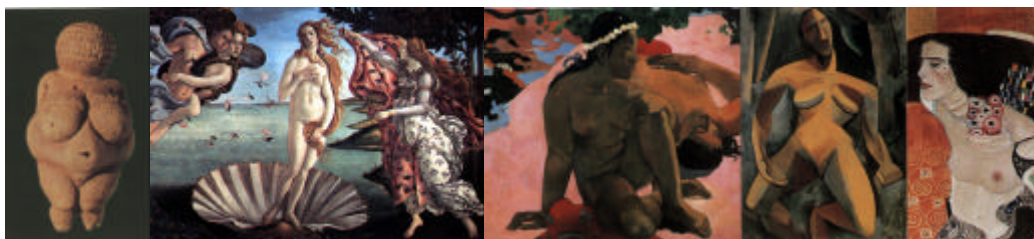
"bellezza:
in un buco degli *shoji*
scorre il fiume celeste"
(Kobayashi Issa, 1763 - 1828)[14]

*L'utilità dell'*inutile *tra malintesi ed enigmi*

Le argomentazioni sulla definizione della qualità estetica di luoghi e paesaggi di nuova creazione, da tutelare o da "restaurare" tendono, tradizionalmente, a far nascere polemiche e discussioni tra addetti ai lavori e non, anche quando attorno al tavolo di confronto sono seduti specialisti provenienti dai medesimi ambiti disciplinari o che condividono analoghi percorsi formativi. Ciò che crea sempre un certo imbarazzo è la definizione di criteri di scelta e modalità operative con cui passare da generiche linee guida a pratiche e puntuali trasformazioni, o forse, più semplicemente, il momento in cui diventa urgente la conversione di vaghe *belle idee immaginate* in *belle realtà condivisibili*.
Le consuete *istruzioni tecniche* non sono di per sé sufficienti: c'è da lavorare (come amministratori, come tecnici, come comuni cittadini) alla formazione di un comune *senso estetico del paesaggio* che ci porti, da una parte, ad accettare quel margine di a-scientificità alla base di ogni argomento estetico (margine che va lasciato per forza al fattore prospettico e soggettivo[15], individuale o collettivo che sia), e dall'altra a comprendere pienamente il valore di una assunzione di responsabilità, condivisa e consapevole, rispetto ad ogni scelta di trasformazione qualitativa di territori e paesaggi.
Di fatto, se è facile trovarsi d'accordo, oggi, sulla necessità di perseguire obiettivi di *qualità estetica* dei luoghi, più difficile diventa stabilire *come* operare, a livello locale, senza cadere nella proposizione di insostenibili *clichè* paesaggistici .
Mentre la qualità ambientale, ad esempio, è testabile grazie all'applicazione di set di indicatori scientificamente determinati, quella paesistica è più difficile da determinare, per la difficoltà a stabilire parametri oggettivi relativi a valutazioni estetiche e percettive. Intanto, c'è la questione dell'eterna domanda su cosa sia la bellezza, e poi su cosa faccia bello un paesaggio, rurale, naturale o urbano che sia. Studi specialistici relativamente recenti sostengono che la *bellezza sociale o urbana* è un insieme quantificabile[16]: con recuperato *moderno* ottimismo, si afferma che "la bellezza è una quantità oggettivamente quantificabile in tutti i suoi aspetti, che permette un certo margine di flessibilità individuale, ma per il resto è invariabilmente espressa dal grado di vicinanza raggiunto dalla forma di un oggetto in relazione alla funzione che gli è intrinseca"[17].

---

[14] Gli *shoji* sono i pannelli scorrevoli di carta e telaio in legno che creano le divisioni nello spazio delle case tradizionali giapponesi. In ELENA DAL PRA, a cura di, *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashõ all'Ottocento*, Oscar Mondadori, Milano 1998. Pag. 230
[15] In uno scritto elaborato tra il 1956 ed il 1959, *Note sui limiti dell'estetica*, un giovanissimo Umberto Eco del periodo "pre-semiotico", si interroga su cosa significhi parlare scientificamente di un'opera d'arte. Dopo aver dichiarato che il problema dell'estetica non è dare una *regola* del giudizio, bensì di rendere il giudizio possibile, conclude affermando: "La massima scientificità dell'estetica non viene raggiunta stabilendo scientificamente (secondo leggi psicologiche o statistiche) le regole del gusto, ma definendo la a-scientificità della esperienza del gusto ed il margine che in essa va lasciato al fattore personale e prospettico". Cfr. UMBERTO ECO, *La definizione dell'arte*, Bompiani, Milano, 1990. Pagg. 48 - 61.
[16] Cfr. PAOLA PUMA, *Periferie moderne e recupero delle qualità urbane*, in ROBERTO MAESTRO, *Il Bello ed il Brutto. Strategie per la difesa della città*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2002. Pag. 84.
[17] Cit. da PAOLA PUMA, *Ibidem.* Da L. KHOR, *La città a dimensione umana*, Red, Como, 1992, pag. 40.

Queste posizioni teoriche paiono prospettare una sicura soluzione del problema rilanciando una idea deterministica di *bellezza* dei luoghi come prodotto della consequenzialità tra *forma* e *funzione*, con buona pace di tutte le interpretazioni estetico-semiologiche e le possibili corrispondenze equivoche tra denotazione e connotazione[18]. Anche sforzandosi a prendere per buona l'interpretazione di bellezza che lo studio citato offre, non abbiamo cancellato quello spazio impalpabile al margine del concetto di *Bello*, quel tratto di indefinitezza, di a-scientificità, che appartiene al campo dell'estetica. Avvicinarsi ad esso resta così, per molti tecnici e specialisti abituati a lavorare nel rigore dei parametri scientifici, motivo di un certo disagio, di diffidenza, quando non addirittura di collerica avversione.
Accanto alla obiettiva difficoltà a trattare una disciplina dai confini "incerti, mobili, in continuo spostamento"[19], e che non risulta dotata "di un oggetto (di indagine) in tutti i sensi determinato"[20], c'è da considerare però anche la pervicace resistenza di molti, e molto radicati, pregiudizi teorici e malintesi culturali formatisi all'interno degli specialismi disciplinari.
Nel tentativo di tracciare una linea di chiarezza rispetto alle questioni che compongono il filtro di lettura dell'oggetto della ricerca - il parco urbano contemporaneo come spazio etico ed estetico - pare opportuno provare a costruire qui un itinerario interpretativo in tre tappe[21].
Questo nel tentativo di fissare buoni argomenti a favore del recupero di un uso consapevole del *senso estetico del paesaggio*, inteso come vera e propria risorsa culturale e come paradigma progettuale costitutivo di ogni valutazione e azione di trasformazione dei luoghi.

Bellezza, variazioni sul tema nel mondo dell'arte. *Venere di Willendorrf*, (XXX millennio a.C.), *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli (1482 c.a.), *Aha oe feii?* di Paul Gauguin (1892), *Grande Driade* di Pablo Picasso (1908), *Salomè* di Gustav Klimt (1909) (rielaborazione di riproduzioni tratte da *Storia della Bellezza*, a cura di Umberto Eco, Bompiani, 2004).

1. Trattare di estetica non vuol dire assegnare giudizi su ciò che è bello e ciò che è brutto. L'estetica del paesaggio non si occupa necessariamente di bei paesaggi 'artistici'.

Spiega Massimo Modica, in *Che cos'è l'estetica,* che ancora non molto tempo fa l'estetica veniva definita 'scienza della bellezza' e che sulla base di questa definizione molti immaginavano (e forse ancora immaginano) che ne dettasse quindi le regole. Ma, argomenta l'autore, poiché "i confini tra bello e brutto sono incerti, dettati dalle convenzioni del tempo e della società, o dal gusto personale e variabile di ognuno", come si può pensare che possa legittimamente esistere una scienza del bello? E ci ricorda che già Voltaire, nel suo *Dizionario Filosofico*, nel 1764 scriveva alla voce *Bello, Bellezza*: "La bellezza, per il rospo, è la sua femmina, con i suoi due grossi occhi rotondi sporgenti dalla piccola testa, la gola larga e piatta, il ventre giallo, il dorso bruno". A ciò il filosofo francese aggiungeva che, probabilmente, interrogati sulla questione del

[18] Cfr. ad esempio con gli studi di UMBERTO ECO ed in particolare con *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1977.
[19] SERGIO GIVONE, *Prima lezione di estetica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2003. Pag. 6.
[20] Cfr. EMILIO GARRONI, *Temi per l'estetica*, pag. IV di PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001.
[21] Alcuni testi - chiave sono stati indispensabili per entrare nel cuore della riflessione proposta. Una specie di mappa di orientamento teorico è stata costruita con elementi desunti da: *Il paesaggio e l'estetica*, di Rosario Assunto, *Etiche del paesaggio* di Massimo Venturi Ferriolo, *L'arte del paesaggio* di Raffaele Milani, *Estetica della natura* di Paolo D'Angelo, *Che cos'è l'estetica* di Massimo Modica, *Prima lezione di estetica* di SERGIO GIVONE.

Bello, i filosofi avrebbero risposto “con incongruenze diffuse”, e il diavolo che “il bello è un paio di corna, quattro zampe a grinfia, e una coda” [22].
Vale la pena cominciare allora questo breve percorso attraverso luoghi comuni e malintese interpretazioni, ricordando che l’estetica è una “specifica branca della filosofia”, che oltre ad occuparsi “della cosiddetta esperienza artistico-estetica”[23] riflette intorno all’idea di bellezza e intorno alle forme, le teorie, i linguaggi, i problemi dell’Arte.
Cos’è, e come si può definire l’esperienza estetica? Non si tratta di una esperienza che ha valore conoscitivo e neppure pratico, spiega Sergio Givone, ma è nondimeno “esperienza che parla al cuore e alla mente come nessun’altra. Per certi aspetti irrinunciabile, se pensiamo a come ne saremmo impoveriti caso mai cessasse o ci fosse impedita. Fatta non solo per piacere ma per sedurre, produce spesso un coinvolgimento di gran lunga superiore alle attese: come se ne andasse di noi e del nostro modo di stare al mondo” [24].
Allora, possiamo pensare all’esperienza estetica, come a qualcosa che, tutt’altro che inutile, è fondamentale per rendere piena e più felice la vita, nella sua quotidianità come nei momenti eccezionali di ogni individuo.
È qualcosa che possiamo provare per esempio grazie ad un’opera d’arte, ad una persona, o ad un paesaggio (rurale, urbano, alpino, marino….).
Riguardo all’esperienza estetica del paesaggio, Rosario Assunto nelle sue riflessioni filosofiche indica la *inseparabilità della contemplazione (del paesaggio) dallo stesso viverci dentro*, mettendo così in evidenza il legame profondo tra vita quotidiana ed esperienza estetica dei luoghi, ponendo le basi di un’etica della contemplazione[25]. Mentre, di solito, per fruire di un’opera d’arte (che si tratti di leggere di una poesia, di vedere un film, di osservare un quadro, eccetera) dobbiamo scegliere un momento e un luogo speciali nella nostra quotidianità, il paesaggio, soprattutto nella sua dimensione urbana è metaspazio in cui viviamo, ed è qualcosa che ogni giorno coinvolge i nostri sensi e su cui ogni giorno, anche nel nostro *infra-ordinario*[26]*,* possiamo esercitare una critica del guardare e del sentire.
Una critica che ci permette di “giudicare il paesaggio, interpretarlo, e intervenire su di esso per modificarlo; oppure mimarlo artisticamente (in modi che possono essere quelli della pittura come dell’arte letteraria, poesia e prosa; o anche della musica descrittiva, e non soltanto di questa); o addirittura costruirlo *ex novo*, in quella architettura del paesaggio in cui si sviluppa, crescendo sopra se stessa, l’arte, come diceva Kant, di *disporre bellamente i prodotti della natura*.”[27]
Nel 1973, durante un ormai storico convegno dal titolo secco “*Architettura del paesaggio*” organizzato a Bagni di Lucca, Guido Ferrara proponeva un’appassionata relazione in cui definiva il paesaggio come una risorsa dalla caratteristica particolare: la riproducibilità, ponendo così l’accento sul tema del paesaggio come espressione del rapporto tra società e territorio abitato, *usato* e *consumato*. E affermava: “se il bel paesaggio scompare, noi possiamo sempre fare in modo di attuare dei nuovi paesaggi, ancora belli ma in modo diverso, perché rispondenti maggiormente ai nostri nuovi bisogni, e certamente più rispondenti di quelli che si creano naturalmente rinunciando del tutto ad operare, magari nell’illusione di *conservare*. Occorre riconoscere che non si può continuare a nascondere (dietro la storia) la nostra sostanziale

---

[22] Cfr. MASSIMO MODICA, *Che cos’è l’estetica,* Editori Riuniti, Roma, 1987. Pag. 12.
[23] MASSIMO MODICA, *Ibidem.*
[24] SERGIO GIVONE, *Prima lezione di estetica,* Editori Laterza, Roma-Bari, 2003. Pag. 6.
[25] Cfr. MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano,* Editori Riuniti, Roma, 2002. Pag. 144. Il tema dell’etica della contemplazione riscontrato in Rosario Assunto, viene ampiamente trattato e approfondito da Venturi Ferriolo. “Il paesaggio diventa un’etica per superare le contraddizioni ideologiche e cercare le soluzioni nella realtà presente”. Op. cit. Pag.155. Cfr. anche con ANNA LAMBERTINI, *Sulle etiche del paesaggio,* primo dei *Tre Pre-testi per le discussioni seminariali,* parte seconda dei contributi di sintesi relativi al Ciclo di Seminari sull’Estetica del Paesaggio, “Quaderni del Dottorato in Progettazione paesistica”, N. 2, anno 1, maggio-agosto 2004.
[26] Con riferimento all’opera omonima di Georges Perec. “Quello che succede veramente, quello che viviamo, il resto, tutto il resto, dov’è? Quello che succede ogni giorno e che si ripete ogni giorno, il banale, il quotidiano, l’evidente, il comune, l’ordinario, l’infra-ordinario, il rumore di fondo, l’abituale, in che modo renderne conto, in che modo interrogarlo, in che modo descriverlo?”. GEORGES PEREC, *L’infra-ordinario,* Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pag. 12. Ed. Orig. 1989.
[27] ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l’estetica ,* Giannini Editore, Napoli 1973. Volume primo, pag. 175.

incapacità collettiva di produrre cultura, e di produrla, ed è quello che più conta, ancora una volta in senso collettivo. Occorrerà allora qualcosa di diverso, che sia alternativo al vincolo, occorrerà trovare la natura reale di una vera e propria progettazione dell'ambiente collegata a forme istituzionali di gestione"[28].
Queste ultime considerazioni ci portano a capire come il problema dell'estetica del paesaggio non sia da identificare semplicemente con lo studio del paesaggio inteso come oggetto di rappresentazione artistica o come una categoria straordinaria, rara ed eccezionale, staccata dal nostro quotidiano.
L'estetica del paesaggio riguarda piuttosto il problema più generale del rapporto tra uomo e natura, e uomo e ambiente, che "è *sempre* un rapporto estetico, e non è *mai* un rapporto solamente estetico"[29], ed implica il riconoscimento del paesaggio come bene collettivo, come invenzione sociale continua, come una realtà etica ed estetica che un'intera società costruisce abitando un territorio.
.

(Immagine tratta da *Du territoire aux paysages*, Guide à l'usage des maîtres d'ouvrage publics du département du Rhône, Lione, 2003).

2. Equiparare l'espressione valore estetico a valore percettivo, e poi, qualità percettiva a qualità visiva, significa operare una riduzione di senso e significato, produttrice di non poche ambiguità interpretative, in campo pratico e teorico[30].

Il termine *Estetica* rinvia al greco *aìsthesis*, che significa "sensazione", "percezione", "sensibilità". Come ci spiega ancora Givone, non c'è da pretendere che il significato etimologico decida di ciò che l'estetica sia stata o debba essere, ma non si può neanche negare che da quando è stata introdotta come disciplina, tutta una tradizione teorica abbia fatto riferimento a quella etimologia, generando anche ambivalenze semantiche e aporie concettuali.
L'esperienza estetica, se pure non ha valore conoscitivo, riguarda però la conoscenza sensibile delle cose, conoscenza che utilizza i nostri canali percettivi, i nostri sensi, ma anche la nostra sensibilità, facoltà che ci porta a filtrare il fatto dei sensi attraverso la coscienza. Nell'esperienza estetica nasce inoltre la necessità di porsi degli interrogativi, di interrogarsi sul *senso* delle cose.

---

[28] GUIDO FERRARA, *Per una fondazione disciplinare*, pagg. 129 – 143 in *Architettura del Paesaggio, atti del convegno di Bagni di Lucca*, La Nuova Italia, Firenze 1973, pag. 138.
[29] ROSARIO ASSUNTO, op.cit.,volume primo, pag. 236.
[30] Per una trattazione più ampia dei temi e delle questioni legate a questo secondo malinteso si rimanda al saggio di PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001, con particolare riferimento alle argomentazioni contenute nelle pagg. da 115 a 138.

L'estetica può essere definita quindi anche come "teoria dell'esperienza che ha nel sentire il suo organo privilegiato"[31]. Per un eventuale approfondimento della questione del "sentire" nel contemporaneo, tanto articolata e complessa, è preferibile consultare testi filosofici specifici e gli autori che hanno la competenza per argomentarne. Intanto, qui, si vorrebbe sottolineare come, alla luce delle semplici considerazioni precedenti, già sia evidente come ci si debba sforzare a non utilizzare senza cognizione di causa un sillogismo del tipo: esperienza estetica = esperienza percettiva. L'esperienza estetica è, come si è visto, qualcosa che va ben oltre la sollecitazione ed il semplice accertamento del funzionamento di processi neuronali che hanno come paradigma la realtà esteriore. La coincidenza tra esperienza estetica ed esperienza percettiva può essere fatta valere se ricondotta, con consapevoli argomentazioni, entro gli ambiti teorici della *Gestalttheorie* o *Teoria della forma*, su cui Rudolf Arnheim, ad esempio, ha impostato il suo lavoro relativo all'interpretazione delle opere d'arte. La *Teoria della forma* riconosce l'esperienza non più come "derivata dai dati di sensazioni parcellari e distinte attraverso un ipotetico processo associativo (…), ma, invece, come costituita da degli *insiemi percettivi* già in un certo senso precostituiti e organizzati in maniera significante"[32]. Gli studi di Arnheim, in particolare, muovendo in opposizione ad un approccio formalista dell'opera d'arte, hanno portato alla costruzione di una *estetica psicologica*, che si basa appunto su teorie psicologiche piuttosto che su basi filosofiche. Riconoscendo la fondamentale importanza delle trattazioni dello psicologo tedesco, che ha aperto illuminanti prospettive a tutti coloro che si occupano di progettazione delle forme, va sottolineato come egli stesso fosse ben consapevole dei limiti e dei pericoli di un approccio *solo* psicologico alle cose dell'arte[33], e che lo studio, essendo stato applicato alla interpretazione delle arti figurative, si è occupato del solo processo di percezione visiva.

Osservazione che porta direttamente all'altro, più comune, sillogismo riduzionista, che è del tutto improprio: aspetto percettivo = aspetto visivo, come se la vista fosse l'unico organo accreditato a ricevere informazioni e a suscitare emozioni. La percezione è "l'atto del percepire, cioè prendere coscienza di una realtà che si considera esterna, attraverso stimoli sensoriali, analizzati o interpretati mediante processi intuitivi, psichici, intellettivi"[34].

Va sottolineato che "sebbene possa accadere che un senso urli rispetto agli altri, la percezione rimane sempre un'esperienza di sinestesia, ossia di percezione simultanea"[35], come spiega Anna Barbara, autrice di un volume in cui varie opere di architettura vengono rilette attraverso la descrizione delle sensazioni e delle emozioni che sono in grado di suscitare. "L'architettura è una questione che riguarda tutti i sensi, in essa ci entriamo con tutto il corpo, non dobbiamo limitarci a sfogliarla unicamente con lo sguardo"[36]. Affermazione tanto più pertinente a proposito dell'opera di architettura del paesaggio.

Il fatto che una voce autorevole come quella di Valerio Romani, nell'illustrare un indirizzo metodologico di analisi paesistica, pur riconoscendo un certo valore all'interpretazione estetico-percettiva (a cui viene data rilevanza solo come elemento di indagine di fasi analitiche complementari), reciti: "lo studio visivo, percettivo-culturale ed estetico del paesaggio *non è lo studio del paesaggio*, bensì lo studio dell'*ambiente visivo* dell'uomo, così come lo studio scientifico di un albero non è lo studio percettivo o estetico dell'albero stesso"[37], la dice lunga sulla confusione interpretativa, che in questa affermazione contrae tutta l'ambiguità della doppia equivalenza riduzionista (estetica = percezione = vista). A rendere le cose ancora più imbrogliate, c'è la scoperta che Romani nella teoria contraddice se stesso nella pratica. Nello *Studio per il Piano paesistico dell'Alto Garda Bresciano* (lavoro pubblicato nel 1988[38] e che meriterebbe

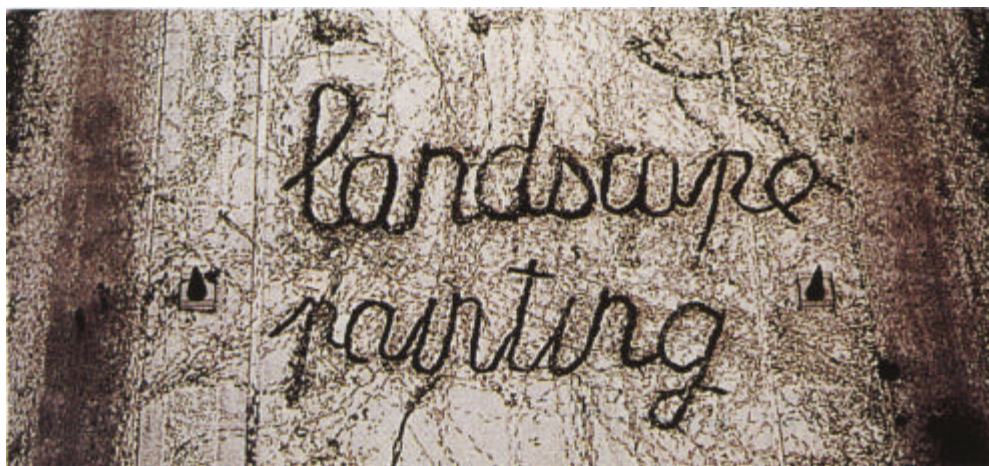
---

[31] SERGIO GIVONE, op.cit., 2003. Pagg. 10 -11.
[32] GILLO DORFLES, *Prefazione* in RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva,* Feltrinelli, Milano 2003 (diciottesima edizione). Pag. 11. Tit. or. RUDOLF ARNHEIM, *Art and Visual perception. A Psychology of the Creative Eye*, 1954.
[33] Per un approfondimento in chiave critica si rimanda alla lettura del testo di Gillo Dorfles citato nella nota precedente.
[34] Voce "*Percezione*" della Enciclopedia Italiana, citata anche in MASSIMO VENTURI FERRIOLO, op. cit., 2002. Pag. 134.
[35] ANNA BARBARA, *Storia dell'architettura attraverso i sensi. Nebbia, aurorale, amniotico,* Bruno Mondadori, Milano 2000. Pag. 286.
[36] ANNA BARBARA, op.cit., quarta di copertina.
[37] VALERIO ROMANI, *Il Paesaggio. Teoria e pianificazione,* Franco Angeli, Milano, 1994. Pag. 113.
[38] Si tratta di VALERIO ROMANI, *Il paesaggio dell'Alto Garda bresciano. Studio per un piano paesistico,* Comunità montana Alto Garda bresciano/Grafo edizioni, Brescia, 1988.

ancora oggi una divulgazione molto più ampia per la ricchezza e la completezza delle analisi illustrate, ma anche per la *bellezza* di descrizioni e rappresentazioni grafiche), lo stesso autore ci presenta una metodologia scientifica di lavoro che, inserendo nelle indagini conoscitive una descrizione del paesaggio ordinata per matrici, dedica alle *matrici percettive* forte risalto. Ma non è finita: Romani mette nell'elenco degli elaborati le *carte della semiologia,* naturale e antropica, che possiamo riconoscere proprio come veri e propri strumenti di analisi paesistica in chiave estetica. Come dice Romani "si entra, con queste carte, nel campo delle matrici percettive del paesaggio, iniziando dall'interpretazione semiologica di questo vasto e assai poco esplorato settore di indagine. La semiologia si occupa di quegli elementi significativi che recano una determinata e misurabile quantità di informazione (*i segni*), e che, sotto un altro profilo, possono dirsi le <<forme disegnate>> sul territorio da eventi naturali o antropici"[39]. Romani fa richiamo ai principi delle teorie gestaltiche, per dare fondamento scientifico ad una analisi delle forme del paesaggio interpretato attraverso la individuazione dei segni che lo strutturano, sottolineando che si tratta di un argomento "così poco esplorato da lasciare spesso vasti spazi di dubbio circa l'interpretazione, la selezione e la valutazione dei segni stessi, ed occorrerà attendere che studi specialistici aprano una via e un metodo più sicuri a beneficio di chi si accosta per la prima volta a questi problemi"[40]. In realtà, ben pochi sono gli studi successivi a quello di Romani che fanno utilizzo di una lettura di paesaggio in termini semiologici[41], e che si sono spinti ad approfondirne la metodologia. Le potenzialità offerte al progetto di paesaggio dall'uso delle carte della semiologia, come strumenti tecnici concreti, sono da approfondire.
Sul piano dell'apporto teorico, va ricordato il noto *Semiologia del paesaggio italiano* di Eugenio Turri, del 1979, che proponeva il racconto della Grande Trasformazione italiana degli anni Sessanta e Settanta attraverso la lettura del sovraccarico di *segni* depositati sui paesaggi da un tumultuoso processo di modernizzazione. Può darsi che abbia ragione D'Angelo, quando afferma che il volume "paga numerosi tributi allo spirito del tempo" affrontando uno studio del paesaggio "sotto la tutela della scienza imperante della semiologia"[42], di certo, non si condivide qui la lettura critica e l'interpretazione complessiva che il filosofo offre del saggio di Turri quando coglie, in certi passaggi del testo del geografo veronese, una sorta di disprezzo per i paesaggi 'estetici'. Pare piuttosto che uno degli intenti dello studio di Turri fosse, all'epoca, quello di spostare l'attenzione da un'idea passatista di paesaggio/immagine, paesaggio come mero punto di vista, a quella di paesaggio come prodotto di una realtà sociale, dinamica, vivente, in una Italia in cui la pianificazione paesaggistica, ancora più che adesso, era fortemente segnata dalla cultura della protezione passiva[43].
Del resto su questo tema lo stesso D'Angelo riesce ad illustrarci con estrema chiarezza motivi, origini e conseguenze dell'equivoco interpretativo legato all'idea di paesaggio come panorama, e i "disastri" dell'ombra lunga di certe teorie estetiche di fine Ottocento/inizio Novecento sviluppate sotto la tirannia del *pittoresco*[44].
Ormai è cosa nota e ampiamente dibattuta: per decenni, in Italia, l'idea di paesaggio come "quadro naturale", oggetto di contemplazione da preservare quale serbatoio di confortanti immagini cartolina *del* e *dal* Belpaese, ha finito per prevalere su qualsiasi altro approccio pronto a valutarlo piuttosto come "sistema vivente in continua evoluzione"[45]. Complici dello stallo culturale, le storiche definizioni di "*bellezza panoramica*" e "*complessi di cose immobili che compongono un*

---

[39] Valerio Romani, op.cit., 1988. Pag. 88.
[40] Valerio Romani, *Ibidem*.
[41] Sono da segnalare gli importanti contributi di Carlo Socco, ed in particolare il volume *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico,* Tirrenia Stampatori, Torino, 1998.
[42] Paolo D'Angelo, Op.cit., 2001, pag. 121.
[43] Cfr. Paolo D'Angelo, *Ibidem*. E aggiungerei, che ciò che sembra premere a Turri è anche dimostrare la necessità di più opportuni strumenti legislativi e tecnici per orientare, in maniera consapevole, le trasformazioni del paesaggio italiano oltre "le sole regole del gioco economico e delle sue scenografie consumistiche".
[44] Per una lettura storico-critica e per comprendere il senso di certe categorie estetiche Sette-Ottocentesche, Raffaele Milani, *Il Pittoresco. Evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Universale Laterza, Bari 1996.
[45] Definizione contenuta nella *Carta di Napoli. Il parere degli specialisti sulla riforma degli ordinamenti di tutela del paesaggio in Italia*, FEDAP-AIAPP, Napoli, ottobre 1999. Art. 1. Pubblicata anche in Biagio Guccione, Gabriele Paolinelli, *Piani del Verde & Piani del Paesaggio*, Alinea, Firenze 2001. Pagg. 167 -177.

caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale",[46] trasmesse dalla legge di tutela del '39, e soprattutto la tendenza diffusa a darne una interpretazione ortodossa. Il risultato? Una insoddisfacente, ambigua, concezione di paesaggio è rimasta annidata tra i principi della cultura della sua protezione, producendo non pochi pasticci, con l'attuazione di inadeguate forme di tutela rispondenti ad una visione estetica di un mondo sensibile tipo "groviera". *Bei paesaggi* 'immagine' e amene località avvolte dall'aura del pittoresco, catalogati come opere d'arte mussale qualsiasi, come insieme di cose immobili pronte a soddisfare la godibilità di una fruizione di tipo puramente visiva, sono stati scollati concettualmente dal resto del "territorio" brutalmente urbanizzabile, dove una modernizzazione arrogante e scellerata ha potuto depositare i suoi brutti segni. Tutto ciò ha favorito l'affermarsi, in differenti ambiti disciplinari, di un atteggiamento scettico, e a tratti denigratorio, nei riguardi della questione estetica. Paolo D'Angelo giustamente denuncia: "negli ultimi decenni la nozione di paesaggio in *senso estetico* è stata oggetto di un attacco su più fronti, che ha fatto sì che tale nozione finisse per apparire desueta, equivoca, inservibile. Soprattutto la geografia e l'ecologia, sviluppando una *propria* concezione del paesaggio, in sé del tutto legittima, hanno finito per screditare il concetto *estetico* del paesaggio stesso"[47], E così "da un predominio della nozione di paesaggio in senso estetico, ma nell'accezione riduttiva del panorama e della veduta, si è passati a una sostanziale rimozione della valenza estetica del paesaggio, che è sembrato interamente ritraducibile in termini di ambiente"[48].
Nel quadro italiano, una significativa svolta per sottolineare la necessità di rifondare una cultura del paesaggio capace di interpretarlo e valutarlo in tutto il suo più ampio portato, come realtà vivente, costrutto sociale e come realtà estetica, viene sancita alla fine del 1999 dalla "*Carta di Napoli. Il parere degli specialisti sulla riforma degli ordinamenti di tutela del paesaggio in Italia".* Il documento, redatto come esplicitano gli autori, "per accelerare i processi volti a fare del paesaggio una risorsa strategica per il futuro e uno dei fondamenti su cui basare lo sviluppo sostenibile del paese"[49], precisa che "nella società moderna il concetto di paesaggio ha assunto una pluralità di significati ignota al passato, tanto che oggi esso è considerato talvolta da un punto di vista estetico-visuale come panorama, talvolta da un punto di vista storico-culturale come palinsesto, e talvolta da un punto di vista ecologico come insieme di ecosistemi" e sottolinea la necessità di riconoscerne come ricchezza tutta la complessità semantica. La dichiarata volontà di promuovere una cultura del paesaggio aperta ai contributi delle varie discipline interessate, senza pregiudizi di merito o demerito, porta a superare il difetto riduttivo insito nell'ambiguità della proposizione del tradizionale binomio "estetico-visuale".

Jacques Simon, *Landscape panting*, installazione.

[46]Cfr. Art. 1, punti 1); 3); 4) della L. 1497 del 29 giugno 1939, sulla *Protezione delle bellezze naturali*.
[47] PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001. Pag. 117.
[48] PAOLO D'ANGELO, Op.cit., 2001. Pag. 127.
[49] Art. 6, "Diffusione ed evoluzione della cultura del paesaggio" della *Carta di Napoli,* op. cit*.*, 1999.

3. Etica ed estetica formano un'endiadi piena di senso per il progetto contemporaneo

La Settima Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia, allestita alle soglie del XXI secolo e non a caso battezzata con il titolo – monito "*Città: Less Aesthetics More Ethics*", ha sicuramente contribuito a fornire argomenti di confronto e discussione nel dibattito su etica ed estetica del progetto contemporaneo. Le considerazioni sulle trasformazioni urbane dell'ultimo decennio e sulla schizofrenia tra qualità del progetto architettonico e asfissia della forma urbana, costituirono il tema guida dell'esposizione. Con la pretesa di voler liquidare presunte improduttive divagazioni, nelle pagine introduttive del catalogo il curatore della mostra argomenta:
"Le istruzioni per l'uso sconsigliano di cercare spiegazioni etimologiche o fare la filologia di LE, LE. Oppure a pensare che siamo tra le origini del mondo ed il suo futuro. O ancora passare mesi a dibattere se l'Estetica contiene l'Etica o viceversa. Spero che a nessuno venga in mente di riprendere in mano le tre critiche kantiane"[50]. Etica ed estetica furono proposte seccamente in un rapporto oppositivo. Una prospettiva di lettura critica miope, quindi, e tutto sommata viziata da una certa arrogante superficialità.
E se ripartiamo dalle considerazioni assuntiane sull'estetica del paesaggio possiamo vedere subito perchè. Pensare al paesaggio come ad una "'pratica' di una 'teoria' estetica", ad "un soggetto che ha incorporato in sé il predicato con il quale una certa cultura lo ha giudicato esteticamente; e di quel predicato rende testimonianza anche dopo che la cultura alla quale esso era legato ha perduto ogni sua attualità"[51], porta a recuperare pienamente il senso etico di ogni intervento di trasformazione dei luoghi. Ragionando in termini filosofici, l'uomo "costruisce *paesaggi* quale risultato di un'arte che modifica una realtà, caratterizzata dalla contemporanea esistenza di presente e di passato.(…) Questa realtà non è solo estetica, ma soprattutto etica, poiché è connessa all'azione, al progetto dell'individuo all'interno dell'ambiente e della comunità che lo comprendono"[52]. Se riportiamo il ragionamento al campo di attività del progettista di paesaggio, riconosciamo ogni piano o progetto *in primis* come un fatto etico, legato alla cultura ed al comportamento di una società, di una collettività, di un gruppo di individui, che operano delle scelte in nome di un bene/benessere pubblico. Scelte che determineranno una modificazione delle forme e delle qualità di una data porzione di paesaggio, imprimeranno l'immagine ed il contenuto di un cambiamento nel mondo in cui abitiamo e in cui abiteranno quelli dopo di noi, rifletteranno il tipo di rapporto tra Tecnica e Natura, daranno conto dello "stato di salute" del nostro pensiero, della nostra cultura. Su questi aspetti, solo apparentemente banali, molti autori si sono soffermati, portando il contributo di letture disciplinari e orientamenti culturali diversi[53].
Riflettendo su questi temi, come tecnici, come progettisti, capiamo che ogni scelta di progetto non può, quindi, essere sommariamente guidata da questioni di gusto, di stile o di moda, perché non è così che si dà una risposta al problema estetico. E lo stesso valga per la diffusa tendenza a spacciare tante *belle immagini* come progetti di *paesaggi ready made.*
L'estetizzazione del progetto del paesaggio non è una garanzia per l'estetica del paesaggio.
La conoscenza e la capacità di controllo ed applicazione delle tecniche di rappresentazione/realizzazione del piano o del progetto dovrebbero essere il mezzo (obiettivo della formazione disciplinare ed insieme risultato di esperienza), non il fine del processo di

---

[50] MASSIMILIANO FUKSAS, *Less Aesthetics more Ethics*, Catalogo della 7° Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, Venezia 2000. Pag. 12.
[51] ROSARIO ASSUNTO, op.cit., 1973.
[52] MASSIMO VENTURI FERRIOLO, in *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano,* Editori Riuniti, Roma, 2002. Pag. 10.
[53] Per esempio, tra i filosofi oltre a quelli già citati, come ROSARIO ASSUNTO e MASSIMO VENTURI FERRIOLO, ricordiamo anche EMANUELE SEVERINO (*Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003) e UMBERTO GALIMBERTI (*Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999). Tra i geografi, oltre a EUGENIO TURRI, PIERRE DONADIEU (*La Société paysagiste*, Actes Sud/ENSDP, Parigi, 2002), JOHN BRINCKERHOFF JACSON (*Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, 1984) e DENIS COSSGROVE . Solo per citare alcuni contributi, la lista potrebbe non finire mai!

pianificazione/progettazione. L'abilità a confezionare paesaggi virtuali, estremamente potenziata dalle possibilità offerte da un uso sapiente e creativo dei mezzi informatici, dovrebbe essere considerata indispensabile compendio, non fattore equivalente o addirittura sostitutivo delle competenze tecniche e culturali proprie della figura del paesaggista.
Crediamo che, in linea generale, ci si possa avvicinare onestamente come progettisti alla questione estetica solo accettando di riconoscerla prima di tutto come una questione filosofica, qualcosa che ci fa porre degli interrogativi sullo scopo di ciò che stiamo facendo, per chi, in quale tempo, e su come poterlo realizzare.

"La previsione filosofica è previsione estetica, dunque non si può pensare a una cultura architettonica priva, digiuna del sapere filosofico *essenziale*"[54].

Lo stesso dicasi per la cultura paesaggistica. E' nelle forme dei nuovi paesaggi creati, nella identità estetica conferita ai luoghi trasformati, ma anche nella metodologia adottata per mettere a punto gli strumenti destinati ad orientare i cambiamenti e a valutare qualità e caratteri dei paesaggi che intendiamo tutelare, che rendiamo concreto un tentativo di risposta.
L'etica della progettazione del paesaggio, come quella architettonica, implica la riflessione sui principi estetici[55].
Da quando è stata stipulata, la *Convenzione Europea sul Paesaggio*[56] è divenuta un chiaro punto di riferimento per ogni riflessione/azione sul paesaggio, di cui ha rivalutato proprio tutta la sua *essenza etico-politica*[57]. Come è stato già ricordato, la Convenzione fissa tra le misure specifiche *obiettivi di qualità paesaggistica*, da raggiungere anche attraverso meccanismi di partecipazione dei cittadini e dei soggetti interessati dall'azione progettuale. Individuato il senso estetico come uno dei temi chiave del concetto di qualità paesistica, come perseguire gli obiettivi in questione? Quali possono essere le buone pratiche ed i metodi operativi da adottare, trasportando le considerazioni sopra enunciate su un piano tecnico - operativo?
Uno strumento fondamentale è dato dalle teorie e le ricerche sulla percezione: perché se parlare delle qualità estetiche di un paesaggio, di un luogo, come abbiamo detto, non significa parlare solo delle sue qualità percettive, è pur vero che nessun buon piano o progetto di paesaggio può essere sviluppato in senso estetico, se non ci si fa carico degli studi sugli aspetti percettivi. Studi che saranno calibrati secondo diversi livelli di approfondimento, in relazione alla scala del progetto.
Un aiuto, uno spunto di riflessione su un possibile indirizzo di metodo, ci viene da un manuale messo a punto dall'OFEFP, "Office fédéral de l'environnement, des forêts et du paysage" svizzero: *Esthetique du paysage. Guide pour la planification et la conception de projets* [58], in cui anche l'approccio al tema fornisce materia su cui pensare. Assunta un'interpretazione dell'estetica come scienza della percezione, con la precisazione che "l'estetica del paesaggio ha per oggetto la percezione del paesaggio, ma include anche lo studio delle relazioni che le persone intrattengono con esso"[59], nella guida si spiega che il fatto di percepire il paesaggio "con tutti i sensi, costituisce uno dei principi di base per configurare con consapevolezza costruzioni e impianti, e integrarli in maniera ottimale nella natura e nel paesaggio." Nella guida "sono esposti due metodi di osservazione del paesaggio: l'approccio analitico e quello intuitivo, i quali ci consentono di percepire e sentire profondamente la peculiarità e la qualità di un luogo. Una

---

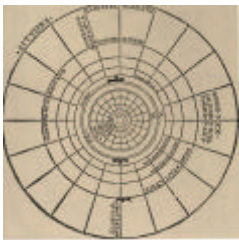
[54] RENATO RIZZI, *Introduzione*, in EMANUELE SEVERINO, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003. Pag. 24.
[55] Cfr. RENATO RIZZI, *ibidem*, 2003.
[56] CONSIGLIO D'EUROPA*, Convenzione Europea sul Paesaggio,* Firenze 20 ottobre 2000. Pubblicata anche in BIAGIO GUCCIONE, GABRIELE PAOLINELLI, *Piani del Verde & Piani del Paesaggio*, Alinea, Firenze 2001. Pagg. 178 -180.
[57] MASSIMO VENTURI FERRIOLO, op.cit., 2002. Pag. 13.
[58] Per avere il documento si può contattare l'Office Fédéral de l'Environnement, des Forêts et du Paysage e richiedere *Esthetique du paysage. Guide pour la planification et la conception de projets*, Berna 2001. Info sulla rete web: http://www.admin.ch/edmz. Ringrazio il collega Gabriele Paolinelli per avermelo segnalato.
[59] Office Fédéral de l'Environnement, des Forêts et du Paysage, *Esthetique du paysage. Guide pour la planification et la conception de projets*, Berna 2001. Pag. 88.

trattazione competente degli aspetti dell'estetica del paesaggio permette di farli confluire nella pianificazione e progettazione di costruzioni e impianti compatibili con il paesaggio"[60].
Redatto in poco meno di cento pagine per contribuire agli obiettivi della Concezione Paesaggio Svizzero, questo manuale costituisce un aiuto destinato "agli specialisti nel campo della progettazione e pianificazione di opere e infrastrutture, nonché alle organizzazioni responsabili e alle autorità competenti in materia"[61].
La guida è strutturata in tre sezioni principali (che per necessità di sintesi potremmo così presentare: *Obiettivi, Metodi di osservazione del paesaggio, Linee guida per la progettazione*), e fornisce una metodologia di lavoro utile alla pianificazione quanto alla progettazione, distinguendo tre scale per l'osservazione e l'interpretazione dei paesaggi: Mega, Meso, Micro. L'osservazione del paesaggio, come valutazione estetologica, è basata su un approccio più tradizionale di tipo analitico-scientifico ed uno, più innovativo, di tipo intuitivo, ritenuti tra loro strettamente complementari.
L'approccio analitico-scientifico, viene utilizzato per rilevare i dati e gli aspetti funzionali del paesaggio (utilizzando gli strumenti propri dell'analisi paesistica), esaminati rispetto ad un set di criteri/indicatori che fa riferimento ad una letteratura scientifica internazionale. Diversità, particolarità, unità, grado di naturalità sono gli indicatori che portano ad individuare il *valore intrinseco.* Unicità, rarità e rappresentatività servono a stabilire il *grado di protezione*.
L'approccio di tipo intuitivo, quello che costituisce elemento di novità del metodo proposto, permette di associare ai dati quantitativi gli aspetti cosiddetti "emozionali e sensoriali del paesaggio", attraverso un "*procès verbal, document transcrivant les rèponses à un questionnaire circonstancié élaboré par des professionnels*"[62]. Questa forma di doppia osservazione del paesaggio viene applicata a diversi livelli e stati di avanzamento del piano/progetto. Rispetto al questionario da formulare per condurre le valutazioni sugli aspetti emozionali e sensoriali, nella guida si specifica che dovrà essere costruito e compilato sul luogo, poiché il set di domande varia in riferimento agli specifici caratteri del sito e della specifica natura del progetto, e non può esistere quindi una lista di controllo predefinita.
Uno degli aspetti più interessanti della metodologia presentata è contenuto nella sezione dedicata ai principi per la progettazione e la pianificazione, dove si afferma:

"Toutes les personnes concernées à tous le niveaux, depuis le maître d'ouvrage, la Confédération (conceptions et plans sectoriels), les cantons (plan directeur), les communes (plan d'affectation), jusqu'aux autorités responsables des autorisations de construire, peuvent contribuer à la planification de projets respecteux de l'esthétique du paysage"[63].

L'estetica del paesaggio diventa allora un valore riconoscibile, condiviso e partecipato, a tutti i livelli ed in tutti gli strumenti della processo di progettazione o pianificazione.
Non solo. La guida dell'OFEFP, sottolinea che esiste un principio di responsabilità, individuale e collettiva, alla base di ogni possibile trasformazione paesaggistica e rende concreta così la possibilità di un recupero di una cultura diffusa del senso estetico del paesaggio. Il maggior merito di questo strumento sta forse qui: nell'essere studiato come un manuale di valore tecnico e nel proporsi al contempo come documento divulgativo di un preciso orientamento di cultura del progetto paesaggistico.
Come dire: poichè tutto è paesaggio, tutti hanno la responsabilità di *fare belli* i paesaggi.

[60] Office Fédéral de l'Environnement, des Forêts et du Paysage, op. cit, pag.5.
[61] *Ibidem.*
[62] Office Fédéral de l'Environnement, des Forêts et du Paysage, op.cit., pag. 30.
[63] Office Fédéral de l'Environnement, des Forêts et du Paysage, op. cit., pag. 62.

PARTE I*. MEMORIA*

1.

RADICI STORICHE

Che cos'è il parco urbano, oggi?
Semplice attrezzatura urbana o espressione di un'intenzionalità artistica che fa uso di materiali vegetali? Spazio per la conservazione della natura in città o luogo per il divertimento all'aria aperta? Ricostruzione di un frammento di *paradiso perduto* o celebrazione di una dimensione urbana che non teme di esibire una suadente artificialità? Teatro della vita sociale o ambito di colloquio intimo ed individuale con lo spettacolo della natura?
Il parco della città contemporanea, come categoria progettuale, è tutte queste cose insieme e nessuna di queste in modo speciale. Ma è sempre stato così?
Il primo passo della ricerca ci porta a delineare un quadro della evoluzione delle *idee di giardino e parco pubblico come spazi di natura in città*, con un percorso che parte dal Settecento per arrivare ad oggi. L'obiettivo non è scontato, visto che la parola *parco* viene utilizzata rispetto ad una gamma molto estesa di accezioni, tra loro anche antagoniste, che nascondono interpretazioni ed orientamenti culturali differenti. Come afferma Annalisa Maniglio Calcagno, "potremmo dire che proprio nel variare dei significati, degli usi e delle forme del *giardino* e del *parco*, dall'antichità ad oggi, sta tutta la grande trasformazione culturale dell'uomo nei suoi rapporti con la natura, il mutare delle aspirazioni e degli ideali estetici di natura e di paesaggio delle diverse epoche storiche e delle diverse civiltà"[1].
Se teniamo presente che oggi non esistono più né ideali estetici dominanti, né una sola interpretazione culturale di natura e di rapporto uomo/natura, riscontrabili invece in altre epoche storiche, appare chiara la necessità di una esplorazione storica che permetta di indagare le matrici del parco contemporaneo e di intercettare così la linea evolutiva di una idea, prima ancora che di una forma.

L'itinerario di lettura critica di seguito proposto si svolge cercando di porre in risalto:
- il valore di parco e giardino pubblico come realtà etiche ed estetiche, che mutano nelle diverse epoche al mutare del clima estetico, politico e socio-culturale ed in rapporto alle trasformazioni della città, dando forma nel tempo a differenti idee di natura e società;
- il tema costante del parco urbano come paradigma della modernità e come laboratorio di innovazione tecnologica;
- il carattere ambivalente del parco urbano, che fin dai primi modelli storici si configura come un luogo specializzato per essere al contempo recinto di natura, pausa di naturalità all'interno della dimensione del costruito, ed offerta di cultura, svago e socialità e quindi spazio per la celebrazione delle possibilità di elevazione culturale offerte dalla vita in città.

Si parte dal Settecento, l'epoca in cui in Europa si consolida la tipologia del giardino pubblico urbano, con le diverse sfumature proprie delle due più influenti aree culturali, francese e inglese, e si attraversa poi il *secolo dei parchi*, l'Ottocento (che vede l'affermazione della figura professionale del paesaggista) gettando uno sguardo prolungato sulla scena delle più importanti capitali europee in crescita, Londra e Parigi. Il parco urbano, creato come oasi di natura naturale o *rus in urbe* (modello inglese) o come espressione di una natura

---

[1] ANNALISA MANIGLIO CALCAGNO, *Il parco: concezioni, obiettivi, modelli*, pagg. 51 – 56 in FRANCO GIORGETTA, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo*, Clup, Milano, 1988. Pag. 51.

tecnologizzata e urbanizzata (modello parigino), viene allestito nella città Ottocentesca secondo i principi e l'estetica del giardino paesaggistico, in affermazione di un modello formale univoco e prevalente, che sancisce la supremazia del *Bello* delle forme naturali su quelle geometriche e della linea curva su quella retta.
Più lunga e articolata si presenta la tappa nel Novecento, caratterizzato dal susseguirsi di alterne *fortune* per la figura del parco pubblico ed i suoi connotati etici ed estetici: se all'apertura del secolo si può contare su un ampio e consolidato repertorio di regole ed esperienze (che trova nel *Volkspark* tedesco uno dei modelli più innovativi), si assiste, a partire dal secondo dopoguerra, al declino del parco come *spazio creativo* ed al suo appiattimento sulla più generica e asettica concezione di verde urbano, per poi ritrovarlo come figura di nuova centralità nei processi di trasformazione e riqualificazione urbana di fine Novecento.
Il secondo paragrafo è costruito come una *zoomata*: l'obiettivo si stringe sul parco come luogo di corrispondenze tra giardino (luogo estetico per definizione) e città (spazio etico della vita in comunità). Il *Central Park* di New York viene scelto come matrice storica paradigmatica per precisare alcune considerazioni sul tema. Riconosciuto come una specie di *superluogo* e di mito vivente, questo parco con i suoi due secoli e mezzo di esistenza, anche grazie alle innumerevoli rappresentazioni letterarie, cinematografiche, fotografiche e pittoriche, continua ad occupare spazio nell'immaginario collettivo comune come *parco urbano ideale.*
A chiusura dell' *excursus* storico-critico delineato, ecco focalizzata una serie di *modelli* di parco, dall'Ottocento ad oggi, a testimonianza di un processo di cambiamento dell'idee e delle forme di un luogo che, come il giardino, è al tempo stesso categoria mentale e categoria spaziale.
Un concetto fondativo è ormai fissato: il parco urbano contemporaneo, per cui scegliamo la definizione di spazio etico ed estetico, nelle sue differenti declinazioni europee è il riconosciuto territorio di sperimentazione di una rinnovata cultura dell'arte dei giardini e dei paesaggi, dedicata alla costruzione di nuove identità paesistiche e all'affermazione di obiettivi di qualità urbana.

"Scendo giù.
Ho bisogno di fare una passeggiata nel parco".[2]

Quando si dice parco

La parola *parco* si presta ad una gamma di usi sempre più ampia e viene utilizzata in accezioni tra loro anche molto differenti. Numerosi sono i contributi teorici che evidenziano questo carattere mutante del termine e ad essi si rimanda per una più approfondita conoscenza delle origini e delle interpretazioni dell'etimo[3]. Come è noto, è nel corso della storia delle trasformazioni urbane europee Ottocentesche che il parco, in quanto spazio pubblico tipologicamente determinato come contenitore di natura libera in città, acquisisce lo *status* di luogo indispensabile alla vita cittadina: diventa materia privilegiata per l'allestimento dei nuovi scenari plasmati ad immagine della cultura borghese emergente, ma anche ambito del riscatto sociale per le moderne società democratiche. Per seguire il filo delle trasformazioni dell'idea di parco pubblico, attenti a cogliere la permanenza di certi caratteri distintivi nei diversi modelli elaborati nel tempo, torna utile riportare in sequenza cronologica una serie di definizioni tratte da fonti storiche e contemporanee.
Ecco di seguito una selezione significativa di brani, dalla fine del Settecento ai giorni nostri:

1771, dalla seconda edizione della Enciclopedia Britannica: "Park: a large inclosure privileged for wild beasts of chace..[4]".

1772, dalla Encyclopédie di Diderot et D'Alembert: "Parc: c'est un grand clos ceint de murs, où l'on enferme du gibiere & des bêtes fauves, comme sangliers, cerfs, chevreuils, &c. On comprend dans le parc tel nombre, telle quantitè & qualité de terres que l'on veut, labourables ou pâturages, avec des bois taillis & des futaies".[5]

1847, Robert Glendinning, giardiniere e progettista di giardini: "tutti i parchi (…) sono concepiti per qualcosa di diverso e più importante che il semplice passeggio, nuoto, o il gioco con i birilli. Nutrire la mente ed esercitare il corpo sono attività entrambe compatibili in un parco pubblico"[6].

1852, Joshua Mayor, orticoltore e progettista di giardini: "i parchi pubblici nelle grandi città sono di notevole importanza per le persone costrette dal lavoro a vivere in una atmosfera fumosa e impura; essi dovrebbero essere di sufficiente estensione da fornire ampi viali per passeggiare, d contenere una grande varietà di campi-gioco, e da presentare almeno una intelligente, se non completa, raccolta di belle specie di alberi, siepi e fiori, resi vari da parti e composti nella migliore maniera e nello stile più attraente"[7].

1872, Frederick Law Olmsted: " un parco ben costruito è come un'opera d'arte".

---

[2] Robert Redford a Jane Fonda in *A piedi nudi nel parco* (tit. orig. *Barefoot in the Park*), USA 1967, di Gene Sacks. Da una piéce di Neil Simon.
[3] Sui diversi significati e sul carattere polisemico della parola *parco*, si segnalano in particolare i seguenti testi: ANNALISA MANIGLIO CALCAGNO, *Il parco: concezioni, obiettivi, modelli*, pagg. 51 – 56 in FRANCO GIORGETTA, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo*, Clup, Milano, 1998; ROSA MARIA ROMBOLÀ, *L' idea di parco*, pagg. 41 – 49 in RAFFAELE PUGLIESE, a cura di*, Mincio Parco laboratorio*, Edizioni Unicopli, Milano, 2003; IPPOLITO PIZZETTI, *Un parco è un parco è un parco è un parco..*, pagg. 34 – 46, in "Spazio e Società" n°….; LEE SPRINGGATE*, What's in a Name?* http://www.pps.org/topics/whyneed/newvisions/springgate
[4] Citato in IPPOLITO PIZZETTI, op.cit., pagg. 35 – 46.
[5]DIDEROT & D'ALEMBERT*, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des art set des métierrs. Par un société de gens de lettres,* A. Berene et A. Lausanne, Parigi, 1772. Tome 24°, pag.83.
[6] Citato in FRANCO PANZINI, *Per i piaceri del popolo,* Zanichelli, Bologna, 1993, pag. 179.
[7] Citato in FRANCO PANZINI, *Ibidem.*

1879, Edouard André: “I parchi pubblici hanno un altro obiettivo (…) Destinati alla passeggiata e alla ricreazione di tutte le classi di abitanti della città, essi esercitano una attrazione assai viva perché la loro frequentazione è la sorgente di un piacere virtuoso e in generale rigenerante. La loro superficie deve essere più vasta possibile; essi sono i polmoni delle città popolose. La prossimità della circolazione urbana deve essere tale da essere facilmente accessibile”.[8]

1890, Joseph Stübben: “il parco non dovrebbe essere solo un bel pezzo di natura, ma dovrebbe anche mostrare in modo adeguato l’intervento della mano e del pensiero umano. Da ciò l’opportunità di trovare sempre una mescolanza di vegetazione spontanea e di linee geometriche.”[9]

1935, Achille Duchêne: “Il parco educativo, di svago e riposo, destinato alla ricreazione della collettività, dovrà soddisfare sia la ragione che la sensibilità; ciascuno secondo il suo gusto vi potrà coltivare le sue forze fisiche, esercitare le sue curiosità, aumentare il campo delle sue conoscenze, divertirsi e riposare.”[10]

1971, Abrams Charles: “*Parco*. Un’area aperta, sistemata paesaggisticamente o lasciata naturale, pensata per la ricreazione all’aperto ed il generale godimento della natura. Il carattere distintivo del parco rispetto alle altre aree ricreative sono le opportunità per la ricreazione passiva, sosta, passeggiata, contemplazione. I parchi possono contenere campi sportivi per l’atletica all’aperto, playfields, aree gioco per bambini piccoli, playlots, campi da golf, piscine, ma nessuna di queste funzioni da sola forma un parco. Possono essere così piccoli quanto il lotto inedificato di fronte casa e così grandi quanto Yellowstone..”[11]

1975, Enciclopedia Britannica: park: “a large area of round set aside for recreation..”

1982, Bernard Tschumi, architetto: “il concorso per il Parc de la Villette è il primo nella recente storia dell’architettura a stabilire un nuovo programma, quello di un parco urbano che proponga la giustapposizione e la combinazione di attività diverse tali da favorire nuovi atteggiamenti e nuove prospettive. (…) Il programma del nuovo parco esige laboratori, spazi per attività sportive, terreni di gioco e per esposizioni, concerti, esperimenti scientifici, gare e competizioni.”[12]

1982, Rem Koolhas, architetto, ancora sulla Villette: “il parco tradizionale è una replica della natura dotata di un minimo di attrezzature; qui il programma presenta una densa foresta di strumenti sociali, attrezzata con un minimo di elementi naturali”[13].

1992, Lodewijk Baljon, paesaggista olandese: “Parks are planted places in which vegetation, earth, water, and constructions are cultivated in such a way through composition that they acquire a meaning beyond the significance of the single plant. Through cultivation a variety of images of nature can be created. The representation of nature was the principal motive in the development of the art of park design.”[14]

1992, Franco Migliorini, architetto: “Il parco urbano - o parco pubblico - costituisce certamente l’archetipo del verde urbano grazie alla felice sintesi tra forma e funzione, tra immagine e uso, scaturita da una evoluzione del giardino paesaggistico inglese adattato e inserito, come antidoto e rimedio, nel contesto della città industriale durante la fase più tumultuosa della sua formazione.”[15]

---

[8] EDOUARD ANDRE, *Traité general de la composition des parcs et jardins,* Jeanne Lafitte, Paris, 1879, pag. 184. Citato in GIOVANNI CERAMI, *Il giardino e la città,* Laterza, Roma-Bari, 1996, pag. 39.
[9] JOSEPH STÜBBEN, *Der Städtebau,* in *Handbuch der architektur,* parte IV, Bergstrasser, Darmastadt 1890. Citato in FRANCO PANZINI, *Per i piaceri del popolo,* Zanichelli, Bologna, 1993, pag. 284.
[10] ACHILLE DUCHENE, *Les jardins de l’Avenir. Hier Aujourd’hui Demain,* Fréal, Paris, 1935, pag. 32. Citato in FRANCO PANZINI, op. cit., 1993, pag. 1.
[11] ABRAMS CHARLES, *The language of cities, a glossary of terms,* London, 1971.
[12] BERNARD TSCHUMI, *Un parc urbain pour le XXI siécle,* in S. FACHARD (a cura di)*, Architectures capitales. Paris 1979 - 1989,* Electa – Moniteur, Milano - Paris, 1987, pag. 131. Citato in FRANCO PANZINI, *ibidem*.
[13] Cit. in IPPOLITO PIZZETTI, *Un parco è un parco è un parco, Spazio e* società*, …* Pagg.35 -36.
[14] LODEWIJK BALJON, *Designing Parks*, Architectura&Natura Press, Amsterdam 1992. Pag. 9.
[15] FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992, pag.12.

1993, Franco Panzini: “Il parco pubblico nella sua forma ideale e più completa è insomma da tempo inteso come luogo di educazione, intrattenimento, invenzione culturale, e come tale è profondamente connesso alla vita cittadina e non semplice rifugio dalle sue ansie e fatiche. L’idea di parco pubblico non può essere dissociata dal concetto di città: il parco forma parte della sua caratterizzazione fisica e culturale.”[16]

1996, Giovanni Cerami: “…Il parco, proprio come opera dell’arte e della tecnica (ed in quanto parte di un tutto), espone un <<mondo>>, cioè un insieme indissociabile di significati, valori, espressioni e relative modalità di percezione, attitudini di uso e specifiche pratiche; un insieme che è continuamente ridefinito e mai statico.”[17]

1999, Giampiero Donin: “I parchi, declinazione urbana del giardino privato, sono un modo di modificare i caratteri di un luogo, di una città, attraverso azioni e rituali che conferiscono loro nuovi significati: <<…non come florilegio dilettevole, piuttosto come fonte di informazione, filone da cui estrarre materiali, forme, rapporti, idee>>.”[18]

2002, Alessandro Toccolini: “Il parco può essere inteso come una porzione di territorio – anche priva di confini artificiali – di dimensioni solitamente maggiori rispetto a quelle del giardino, dove si perseguono finalità ricreative, di tutela della natura e del paesaggio, o di specifici ambiti territoriali e funzionali, nel parco l’intervento dell’uomo può essere limitato o addirittura assente (riserve naturali).”[19]

2004, Gilberto Oneto: “Termine che deriva dal gaelico *pairc*, dal gallese *parwg* e dal tedesco arcaico *pferch* che significano ‘spazi verdi conchiusi e recintati per uso pastorizio’ e che hanno la stessa etimologia di *paddock.* Questo ultimo designava gli ‘spazi comuni di pascolo’ che si trovavano all’interno dei villaggi e che sono stati in seguito trasformati in aree di verde pubblico. Questo passaggio fa dei *commons* inglesi (prati destinati al pascolo comune, solitamente posti all’interno delle aree abitate) i veri antenati dei moderni parchi e questo spiega la presenza di parchi nei centri delle città nordeuropee e soprattutto inglesi. Dal termine è derivato anche l’italiano *barco*, che indicava uno spazio comune di pascolo e di caccia, detto anche *brolo.* Generalmente ‘parco’ indica oggi uno spazio verde pubblico, costruito artificialmente in città o in periferia e destinato alla ricreazione. ”[20]

Dalla accezione Settecentesca di parco come ampia area recintata destinata alla caccia per lo svago del Principe o del ricco proprietario, utilizzata comunemente almeno fino alla seconda metà del secolo dei lumi, (come testimoniano le voci dell’Enciclopedia britannica e di quella francese), si passa nell’Ottocento al concetto di luogo di Natura in città realizzato per la ricreazione e lo svago urbano dei cittadini. Nel corso della seconda metà dell’Ottocento, questa concezione si affinerà per arrivare a comprendere i tre principali filoni di ricerca applicata: la funzionalità igienico-sanitaria necessaria alla salute mentale e fisica dei cittadini, la qualificazione estetica della città, e più tardi, le istanze ecologico - ambientali.
Nel corso del Novecento, la questione è nota, il parco come idea e come luogo urbano andrà incontro ad un vero e proprio rivoluzione culturale: da vasta porzione di paesaggio naturale compresa entro confini misurabili si trasformerà in generico connettivo verde per gli insediamenti urbani, per poi tornare ad assumere centralità come figura urbana ben definita verso la fine del secolo.
Paradossalmente, è proprio nel momento in cui, con le teorie del Movimento Moderno, il parco conquista terreno con la possibilità di costituirsi come presenza propagata e diffusa dentro la città, che perde la sua pregnanza estetica e figurativa. Nella *ville verte* lecorbusierana, cade l’idea di recinto ed il parco esce dai suoi confini per plasmare con modalità indifferenziate il territorio urbanizzato. Si arriverà a parlare di città-parco e di parco-campagna: ma slabbrandosi nei suoi contorni e perdendo una sua leggibilità metrica, la figura, trasformata in attrezzatura, si sbiadisce, appiattita su un’idea ambigua di sfondo *naturale* per l’architettura. Occorre aspettare

---

[16] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 2.
[17] GIOVANNI CERAMI, *Il giardino e la città,* Laterza, Roma-Bari, 1996, pag. 6.
[18] GIANPIERO DONIN, *Parchi. L’architettura del giardino pubblico nel progetto europeo contemporaneo*, Biblioteca del Cenide, Cosenza 1999. Pag. 18.
[19] ALESSANDRO TOCCOLINI, *Piano e progetto di area verde,* Maggioli Editore, Rimini, 2002, pagg. 44 – 45.
[20] GILBERTO ONETO, a cura di, *Dizionario di architettura del paesaggio*, Alinea, Firenze 2004. Pag. 195.

gli anni Ottanta, perché il parco urbano ritrovi una sua peculiare attrattività e un nuovo slancio progettuale in chiave estetica. Dopo un lungo periodo di disinteresse culturale e *laissez-faire* progettuale, parco e giardino riconquistano infatti nella dimensione post-moderna sempre più importanza come temi di ricerca per diverse discipline[21], divenendo oggetti di riflessione privilegiata nel dibattito sulle trasformazioni urbane e metropolitane.
I motivi di questa rinascita sono svariati, ma uno in particolare è emergente. Il cambiamento delle logiche della produzione delle merci e dell'economia, dovuto al consolidamento di un nuovo modello di società dei servizi e delle tecnologie informatiche, determina la crisi dell'industria pesante. Il processo di dismissione delle aree industrializzate rende disponibili ampie porzioni di territorio metropolitano da riconfigurare. Si tratta soprattutto di *derelict land*, di paesaggi feriti, di siti contaminati, e la necessità di una loro riconversione fa emergere con maggiore acutezza le questioni legate al degrado ambientale ed ecologico. La presenza di una *Natura di secondo livello*, inquinata e alterata, richiede un affinamento degli strumenti culturali e progettuali e la messa a punto di un aggiornato equipaggiamento inter-disciplinare.
Negli anni Ottanta si impone così, con urgenza, la necessità di ripensare e reimpostare il rapporto uomo/ambiente e di cominciare a promuovere un diverso atteggiamento culturale rispetto ai principi della modernizzazione e del progresso[22]. Se è ormai un dato acquisito che, per abitare la Terra, l'uomo del XXI secolo ha di fronte una prospettiva decisamente urbana, appare necessario che la città del presente e del futuro debba essere considerata e progettata non solo come spazio abitabile, ma come uno spazio abitabile in modo sostenibile e vivibile con piacere. E visto che per vivere bene l'uomo ha bisogno della *Natura*[23], l'equazione è presto fatta: la città ha bisogno di spazi per la natura. Ecco quindi un meritato ritorno di interesse diffuso tra amministratori, tecnici, specialisti, persone comuni, per il verde urbano come sinonimo di qualità della vita (in termini di ecologia urbana, di benessere psico-fisico dei cittadini, di produzione e trasmissione di valori estetici) e di conquista sociale. Si rendono allora necessari, oltre all'uso di nuove tecniche eco-compatibili, coraggio delle immagini e capacità di sperimentazione di soluzioni a basso costo, per attuare interventi di riqualificazione efficaci e convincenti sia sotto il profilo ecologico, funzionale e sociale che formale e figurativo. Pur con tutti i suoi eccessi e le sue esagerazioni, alla cultura post-moderna va riconosciuto il merito del recupero del valore dell'estetica e del *Bello* per la vita di tutti i giorni.

Dopo queste premesse, da dove cominciare per affrontare una lettura critica del parco contemporaneo europeo?
Seguiamo il consiglio di un maestro, Pietro Porcinai.

"La conoscenza storica della propria materia è parte ovvia della preparazione di ciascun specialista in qualsiasi campo. Lo studio della storia del giardino e del paesaggio è utilissima per le sue ricche esemplificazioni e di valido aiuto anche per la ricerca scientifica; dato che molto di quanto si deve fare

---

[21] Oltre che tema per la progettazione paesaggistica, urbana, e architettonica (come dimostra il fiorire, a livello internazionale, di una ricca proposta editoriale e di saggistica critica, anche sulle pagine di riviste di settore che ad approfondimenti su parco, giardino e paesaggio dedicano numeri monografici), il parco conquista ad esempio l'attenzione della geografia urbana ("a partire dalla metà degli anni Ottanta comincia a formarsi un discreto interesse intorno al concetto di parco come parte della città, che muta con l'evoluzione e il cambiamento del tessuto urbano e della storia della città", GHILLA RODITI, *Verde in città,* Guerini Studio, Milano 1994, pag. 16. A questa autrice si rimanda per un'ampia panoramica sulla letteratura degli anni Ottanta di questo settore di ricerca), della sociologia urbana, della filosofia, della ecologia urbana.
[22] Nel 1987, il concetto di sviluppo sostenibile viene fissato in un documento di importanza internazionale: il *Brundtland Report.*
[23] Nonostante ci sia chi è convinto che si possa pensare ad un futuro di vita in una prospettiva digitalizzata e informatizzata e di completa vittoria dell'*homo tecnologicus* e *creator,* continuiamo a credere che la vita umana sia legata indissolubilmente alle forze della natura, in tutte le sue infinite manifestazioni: le forme e le presenze di vita, sole, luna, stelle, passaggio delle stagioni, pioggia, vento, animali, piante e tutto il resto. Ha ragione Mc Harg, "essi sono con noi, coinquilini dell'universo, partecipi di quell'eterna aspirazione che è l'evoluzione, vivida espressione del tempo passato, partner essenziali nella sopravvivenza e impegnati ora con noi nella creazione del futuro". (IAN MC HARG, *Progettare con la natura,* Franco Muzzio, Padova, 1989. (ed. orig. *Design with nature*, 1969). Pag.8.

oggi è già stato da molto tempo oggetto di studio e di riflessioni da parte di specialisti. Come per ogni altra materia, anche per i giardini e il paesaggio si può dire che il futuro incomincia nel passato".[24]

Cominceremo quindi con un itinerario storico, tenendo presente che come il giardino, di cui rappresenta una speciale declinazione, il parco urbano si colloca in "un territorio di confine, una frontiera che muta nel tempo"[25] e che nelle sue forme mutanti trattiene le tracce di una evoluzione delle idee[26]. La storia del parco urbano, sviluppatasi in poco più di due secoli di sperimentazioni e teorie, è quindi anche la storia di un'arte delle relazioni tra poetiche figurative, pratiche sociali e necessità, individuali e collettive, delle popolazioni urbane.
L'itinerario storico di seguito proposto è stato strutturato nel tentativo di fissare le tappe significative di un percorso di idee e forme. Alla griglia storica[27], che fa da guida con una lettura in sequenza cronologica, se ne sovrappongono altre due, di tipo tematico: una sul parco come attrezzatura urbana, che punta a metterne in evidenza il carattere di *spazio sociale*; l'altra sul parco come opera d'arte e natura, prodotto culturale della società che lo ha creato, che ne sottolinea gli aspetti simbolici e figurativi ed il carattere di *spazio estetico*. Il risultato di questa operazione, ha condotto alla individuazione di una successione di modelli etico/estetici di parco quale prodotto di un inestricabile intreccio di arte, natura, esigenze sociali, memoria culturale. Il parco pubblico appare, da questa prospettiva, come il più duttile materiale di definizione etica ed estetica dei cambiamenti della società.

Uno sguardo non convenzionale sul parco dalla storia del cinema: alcuni fotogrammi tratti da *Blow up (*Antonioni, 1966). "Considerato tradizionalmente un'oasi di verde, una parentesi di natura in mezzo al mondo artificiale della città, il parco è lo spazio in cui lo sguardo riposa. Nell'opera di Antonioni, invece, proprio lì spesso si annidano il mistero, l'angoscia, l'inganno, e non si tratta solo di un crimine come quello che troviamo in *Blow up* o ne *I vinti*, ma di un rapporto ambiguo, irrisolto fra uomo e natura o fra natura e cultura."
(Immagini e citazione da SANDRO BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano,* Marsilio, Venezia 2002. Pag. 189.)

---

[24] PIETRO PORCINAI, *Per l'insegnamento del <<verde>>, del paesaggio e del giardino in Italia*, in "Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio. Notiziario AIAPP" n°10, 1986. Pag. 50.
[25] VIRGILIO VERCELLONI, (*Una storia del giarino europeo e) Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288 – 1945*, L'Archivolto, Milano1986, pag. 13.
[26] ARTHUR O. LOVEJOY , filosofo americano del Novecento, utilizzò come metodologia di lettura della complessità del reale, una storia delle idee, applicata anche al campo della storia del giardino con il saggio *Tne Chinese Origin of Romanticism.*
[27] Per quanto riguarda la lettura storica, si ritiene necessaria una opportuna premessa relativa alle fonti bibliografiche utilizzate. L'itinerario che segue è stato impostato tenendo come riferimento di base i due ottimi saggi sulla storia del parco pubblico europeo e del verde urbano di Franco Panzini e Franco Migliorini, già citati. Da questi autori sono state riprese numerose citazioni da fonti storiche e archivistiche, desunte dalla trattatistica francese, tedesca ed inglese del Settecento, dell'Ottocento e del Novecento.

E' nel periodo a cavallo tra Sei e Settecento che, in Europa, il rapporto tra il parco ed il giardino come spazi pubblici e la città comincia ad essere regolato in maniera più articolata dai meccanismi di una vantaggiosa osmosi insieme funzionale e formale[28]. E' in questa epoca che in vari paesi, Francia ed Inghilterra in testa, l'apertura di giardini e grandi tenute reali a tutti i cittadini per favorire la vita sociale e momenti di svago collettivo, viene effettuata in forma non più episodica, ma sistematica e permanente[29]. Si consolida inoltre la tipologia dei giardini pubblici francesi e dei giardini terapeutici delle località termali inglesi, e più in generale dei giardini ricreativi (*pleasure garden* in Inghilterra e *jardins spectacle* in Francia), che troveranno poi in tutta Europa un'ampia diffusione[30].

Lo spazio pubblico non è più solo un prodotto della città di pietra, e la sua bellezza non dipende esclusivamente dalle *belle fabbriche*: ora anche alla Natura si spalancano le porte della città, e *l'estetica delle piantagioni* fa il suo ingresso dentro il recinto urbano per abbellirlo. Alcune differenze sostanziali, legate alle diverse strutture politico-economiche in cui sono organizzate le gerarchie sociali, vanno registrate rispetto ai due principali poli di riferimento culturale dell'epoca: francese ed inglese.

In Inghilterra le città erano cresciute mantenendo al loro interno tre particolari tipologie di spazi verdi: i *green,* aree campestri a prato arborato destinate al pascolo e, all'occasione, luoghi per il gioco e le feste pubbliche, i *common,* ampi appezzamenti terrieri sottoposti a particolari forme di regolamentazione dell'uso pubblico, e gli *square*[31]*,* recinti verdi privati inseriti all'interno di lotti costruiti e di uso esclusivo dei residenti. Ognuna di queste tipologie di spazio verde, che di fatto operano una sorta di contaminazione tra ambiente urbano e ambiente pastorale, concorsero alla definizione di quell'idea di *rus in urbe* che animerà, caratterizzandolo, il dibattito Ottocentesco sulle trasformazioni delle città inglesi.

In Francia, la Natura si dispone piuttosto come scenografia urbana, o come materiale di sfondo che enfatizza lo spessore del costruito. Nelle città francesi sono molteplici le operazioni di *embellissements urbains*[32] basate sull'inserimento di nuovi elementi e tipologie di spazio

---

[28] Cfr. MARCO ROMANO, *L'estetica della città europea. Forme ed immagini*, Einaudi, Torino, 1993; MAURIZIO SPINA, *Il ruolo del verde nell'estetica della città*, in FRANCESCA MORACI, *Riflessioni sull'urbanistica per la città contemporanea*, Gangemi Editore, Roma, 2002; pagg. 157 – 178. FRANCO PANZINI, 1993; FRANCO MIGLIORINI, 1992.

[29] Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 24 - 41. "Nel XVII secolo anche giardini e parchi di corte situati nelle città capitali si aprono al pubblico secondo il liberale costume dei giardini aristocratici romani. Il fenomeno avrà un'influenza diretta sul processo di costruzione della identità del giardino pubblico; il rapporto tra i due modelli di giardino, quello aristocratico e quello pubblico, che a una visione idealistica potrebbero apparire distanti, è invece diretto e non solo perché dall'uno discendono all'altro tecniche di composizione e realizzazione. I giardini dell'aristocrazia di corte costituiscono infatti un modello culturale del modo sociale di vivere questo spazio: l'incontrarsi, il passeggiare secondo una ritualità codificata, l'esibire la pompa e gli abiti sono gli usi che dal luogo aristocratico si trasmettono a quello pubblico, in cui la nuova utenza, più aperta ai ceti urbani emergenti, è ansiosa di imitare i modi sociali della élite". Pag. 28.

[30] Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 97 - 100. I *Pleasure garden* "sono luoghi di ritrovo dove il giardino funziona come uno spazio contenitore di attività teatrali e ludiche destinate alle classi aristocratiche e borghesi della città. Realizzazioni sorprendenti, che, lasciata ogni pretesa terapeutica, enfatizzano le caratteristiche che hanno già portato al successo i giardini termali: il connubio fra attività ricreative e ambiente naturale".

[31] Lo *square* inglese, tipologia che si consolida nel Seicento, rappresenta un vero e proprio intervento di traformazione fondiaria e immobiliare che comporta la realizzazione di un preciso scenario urbano: una sequenza di facoltose dimore attorno ad una piazza sistemata a giardino, chiusa da una cancellata e accessibile ai proprietari delle nuove residenze. Gli *squares* rappresentavano esplicitamente il prevalere del diritto privato sul pubblico, e per questo vennero spesso letti come la quintessenza dell'egoismo aristocratico (Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 143 – 146). Nel corso del Settecento, gli *squares*, che nelle prime realizzazioni Seicentesche erano sistemati con semplicità, non sfuggono alla voga del giardino paesaggistico: al loro interno si proveranno a replicare, spesso con goffi risultati, brani di paesaggio pastorale. Tali interventi costituiscono un significativo precedente del parco paesaggistico in ambito urbano.

[32] Oltre alla organizzazione urbana parigina che trae beneficio da una ricca dotazione di "verde pubblico" (Le Tuileries, le Jardin de Luxembourg, le Jardin des Plantes aperti al pubblico già nel corso del Seicento), celebrato con orgoglio dal DE BROSSES, che nelle cronache del suo *Voyage d'Italie* del 1750 lo porta a paragone con la triste assenza registrata nel modello urbano italiano, si ricordino le operazioni di *embellissements* condotte in altre città della Francia: Bordeaux, Digione, Nimes. Cfr. FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pagg. 46 - 49.

pubblico (piazze alberate, fontane, giardini, viali). Queste trasformazioni sono frutto della necessità di una scena esteticamente adeguata ad esprimere il valore di emergenti identità sociali, consapevoli del proprio ruolo storico[33]. Il contributo che le esperienze francesi danno alla nascita ed alla diffusione del verde pubblico è notevole. Lo dimostra anche il ricco vocabolario che, tra XVII e XVIII secolo, la lingua francese ha già a disposizione per definire varie tipologie di spazi cittadini segnati dalla presenza del verde: *cours, allée, mail, jardin, pré, parc, bois, boulevard, promenade*[34].

Il Corso ed il rito della passeggiata tra fine Settecento e primo Ottocento.
A partire dall'alto: *Il Mall del St. James's Park a Londra*, dipinto di M.Ricci del 1710 ca.;
Il boulevard Saint-Antoine nella metà del Settecento;
"*Veduta dei Giardini Pubblici con Monumenti eretti per la Festa del giorno 26 giugno 1803*",
Milano, incisione di Andrea Appiani.
(Immagini da FRANCO PANZINI, op.cit. Tavole: II, III, XII.)

---

[33] "Si tratta di una formazione che convive con l'assolutismo accettando il ruolo del monarca ma sviluppando al tempo stesso tutti gli elementi della propria emancipazione civile, tra i quali si colloca, anzitutto, la rivendicazione dello spazio e della sua rappresentazione, secondo forme che non sono antagonistiche col monarca sul piano del modello, ma tendono semmai ad un allargamento delle forme di partecipazione al fine di fruire dei medesimi beni."
FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 49.

[34] Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 43 - 45. A queste pagine si rimanda per una panoramica dettagliata sulla descrizione di queste figure urbane.

Allargando lo sguardo al panorama europeo delle città che si espandono, viene notato come si arrivi a delineare una nuova organizzazione della struttura e dell'estetica urbana, articolata rispetto ai tre principali modelli spaziali e figurativi individuati da Panzini: il giardino delle mura, il Corso o Stradone, ed il parco – giardino pubblico[35].
A Londra, come a Parigi, a Vienna come a Milano, a Madrid o a San Pietroburgo, ognuno dei tre modelli costituisce l'ambiente ideale, oltre che per feste e celebrazioni pubbliche, per inscenare quello che si configura come il rituale urbano per eccellenza: la passeggiata, a piedi, a cavallo o in carrozza. Un rituale generalizzato, ormai in quell'epoca, e non più appannaggio esclusivo di cortigiani o aristocratici, tanto che ognuno vi partecipa come può, pur di apparire sulla scena cittadina.

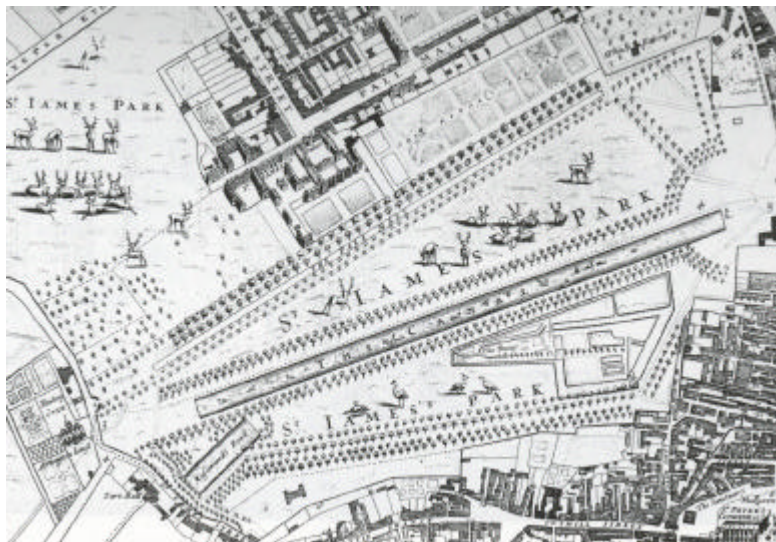
Le delizie del Marais è un'incisione anonima della fine del Settecento: un via vai di cittadini sulla scena pubblica della passeggiata davanti al *Jardin Turc*, uno dei più celebri luoghi della cinta dei *boulevard*. (da FRANCO PANZINI, op. cit., pag. 54).

Ce lo prova Louis-Sébastien Mercier, che nel suo *Tableau de Paris*, una prodigiosa opera del 1783 che descrive "storia, costumi, stravaganze della capitale francese", tratteggia una scena quasi apocalittica in cui "i Parigini non passeggiano, corrono, si precipitano", spostandosi affannosamente da un giardino all'altro nel corso della giornata per poter osservare ed essere a loro volta osservati. Con una tal foga che "nel viale scelto, dove affluisce la moltitudine, ci si affatica, ci si urta, si è gomito a gomito, e le fiumane non sono meno agitate che quelle degli spettacoli. (…) I gruppi tumultuanti, che vi calpestano i piedi senza misericordia, obbligano i convalescenti e i gottosi a rifugiarsi nei viali fuori mano e solitari"[36].
Difficile non rilevare come il diffondersi delle tipologie spaziali urbane destinate alla *promenade*[37], avvenga proprio nell'epoca in cui filosofi ed eruditi recuperano la *promenade filosofique* come forma privilegiata di trattazione letteraria e di speculazione.
Il rapporto tra deambulazione e conoscenza, che nell'Ottocento darà vita ad esempio alla baudelairiana figura del *flâneur* e nel Novecento alle *performance* surrealiste del movimento Dada, per arrivare alle scorribande nella psicogeografia urbana parigina di Debord, è fissato fin dalle origini della cultura occidentale e costituisce un *tòpos* della narrativa e della letteratura moderna.

" L'elogio di questa filosofia in movimento e della <<ragione errabonda>> (…) viene dallo scettico Filocle (…). Questa idea di filosofia già presente in Shaftesbury[38] troverà nell'Illuminismo francese, nella *Passeggiata dello scettico* di Diderot in particolare, una sua piena realizzazione"[39].

---

[35] Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 79 - 89.
[36] Citato e commentato in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 94.
[37] Con il termine *Promenade*, spiega Panzini, si indica al contempo l'azione del passeggiare come il luogo, caratterizzato dalla presenza di elementi naturali, in cui si passeggia, a piedi, a cavallo o in carrozza. Nell'enciclopedia di Diderot e D'Alembert (1765), in cui si caldeggia l'esercizio della *promenade a piès*, si designa con *promenade* qualcosa di più naturale rispetto al termine più arcaico *promenoir*, che indica un percorso composto più secondo le regole dell'arte. "De belles promenades étoient par example, des plaines ou des praires; de beaux promenoirs étoient des lieux plantés selon les alignements de l'art". In FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 44.

Nella cultura positivista Settecentesca è dunque attraverso l'esercizio della passeggiata, anche nel caso in cui questa pratica appare legata a occupazioni decisamente più frivole e salottiere, che ci si può educare e migliorare. Lontano dal giardino di Epicuro, diventano oggetto di speculazione per il *proméneur* urbano, cittadino moderno in formazione, non più i moti dello spirito e le ragioni dell'anima, quanto il gusto, le fogge dell'abbigliamento ed i comportamenti dei suoi consimili.

Planimetria di *ST. James's Park*, dalla pianta di Londra del 1746. Il parco comprende la lunga striscia alberata destinata al gioco della pallamaglia. Al disegno geometrico si associa il carattere di *naturalità* rappresentato dalla presenza di varie specie faunistiche, segnalate chiaramente nel disegno. (da FRANCO PANZINI, op. cit., pag. 40).

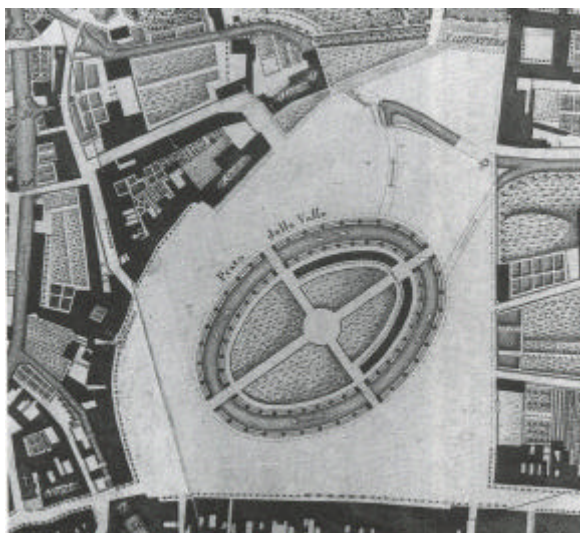
Certo, la passeggiata ha anche una finalità igienico - salutista, legata alla possibilità di espletare un'attività motoria all'aria aperta. E a sottolineare come questo tipo di funzione fosse prevalente nella concezione del verde pubblico, basti ricordare come ad esempio, fino alla metà del XIX secolo, in lingua anglosassone si utilizzino indistintamente i termini *public walk, promenade, public garden, public park*[40], per indicare luoghi urbani allestiti con elementi naturali.
Le tre principali tipologie di spazio verde individuate (corso, giardino delle mura, giardino ricreativo) presentano, oltre a quelle funzionali, forti analogie anche per quanto riguarda l'organizzazione spaziale, in prevalenza basata su schemi lineari.
Il giardino pubblico, che si consolida nell'area di cultura francese, è destinato solo ai pedoni e resta racchiuso all'interno di un perimetro protetto da recinzioni, mentre il Corso si apre per porre in collegamento le nuove parti della città in cui si insediano le classi abbienti. A Berlino, ad esempio, è attorno all'asse *dell'Unter den Linden*, tracciato nel 1647, che si strutturerà l'espansione urbana Settecentesca.
Per i primi giardini pubblici la tipologia di riferimento è costituita da uno schema planimetrico prevalentemente rettangolare, configurato da una successione di ampi viali alberati paralleli, lungo cui sono distribuite panchine in pietra, e di cui quello centrale è il maggiore. Esattamente lo stesso schema regola l'impianto del Corso, dove il viale centrale viene destinato al passaggio delle carrozze. Queste composizioni lineari replicano, con una sintesi formale finalizzata ad un

---

[38] Il riferimento è particolarmente significativo all'interno della nostra tappa di lettura sul giardino pubblico Settecentesco. Shaftesbury, letterato e poeta inglese, è autore di una opera, da lui definita poema filosofico, di primaria importanza per quanto riguarda la storia delle idee del giardino paesaggistico. Si tratta de *"I moralisti"*, pubblicata nel 1709, in cui si traccia una vera e propria filosofia del *genius loci* e del giardino, con la critica al giardino geometrico tirannico e l'elogio della libera Natura del parco inglese.
Nello stesso anno, a Parigi Antoine-Dézallier D'Argentville pubblica il suo famoso trattato, in cui si codifica e diffonde nel mondo il modello del giardino formale alla francese, messo a punto da Le Notre.

[39] ENZO COCCO, *Etica ed estetica del giardino*, Guerini e Associati, Milano 2003. Pag. 37, nota 6.

[40] A Londra il più celebre di questi *public walk* è quello di St. James, creato nel secolo precedente da Carlo II.

più agevole e funzionale uso pubblico, l'immagine del giardino del Principe, spazio di aristocratica rappresentazione di una magnificente Natura asservita. Le specie prescelte per alberare i percorsi sono in genere olmi, tigli, ed ippocastani, allineati in forme regolari ma a chioma libera, oppure scolpiti con *l'ars topiaria* per comporre quinte vegetali e spalliere[41].
Lo schema geometrico, con l'uso delle prospettive aperte che permettono di controllare visivamente lo spazio, viene prediletto anche per questioni di ordine pubblico. Va sottolineato infatti come l'idea dell'epoca di un luogo propizio alla mescolanza tra diverse classi sociali, fosse il prodotto di una concezione del tutto aristocratica.

Il *Prato della Valle* a Padova, in una pianta della città del 1784.
Al centro il giardino ellittico quadripartito: un'opera originale e innovativa, che è "insieme area di fiera, luogo di spettacoli e giochi: sul percorso delle carrozze si fanno correre i cavalli e nel canale ellittico battellini mossi da gondolieri. E' punto di incontro in ogni momento della giornata: alla sera i viali sono illuminati con lampade fatte d vasi in ferro in cui arde la pece. Al centro di questo concentrato di eventi pubblici e collettivi è il giardino pubblico." (Citazione e immagine da FRANCO PANZINI, op. cit., pagg. 78 - 79).

E per quanto illuminata potesse dimostrarsi, l'*élite* regnante considerava questi giardini aperti come una benevola concessione al popolo, che sempre popolo suddito era e come tale oggetto di controllo e di esibizione di potere. Accesso ed uso ai giardini erano regolamentati attraverso l'affissione di pubblici avvisi, che codificavano oltre alla giusta condotta da tenersi, anche le forme di abbigliamento ritenute decenti per comparire sulla scena della mondanità urbana. Guardie e gendarmi avevano poi il compito di vagliare con occhio vigile i frequentatori.
Ecco cosa recitava, ad esempio, il regolamento composto per il Reale Passeggio di Napoli, realizzato sul modello delle Tuileries parigine da Carlo Vanvitelli per volere di Ferdinando IV e aperto nel 1781:

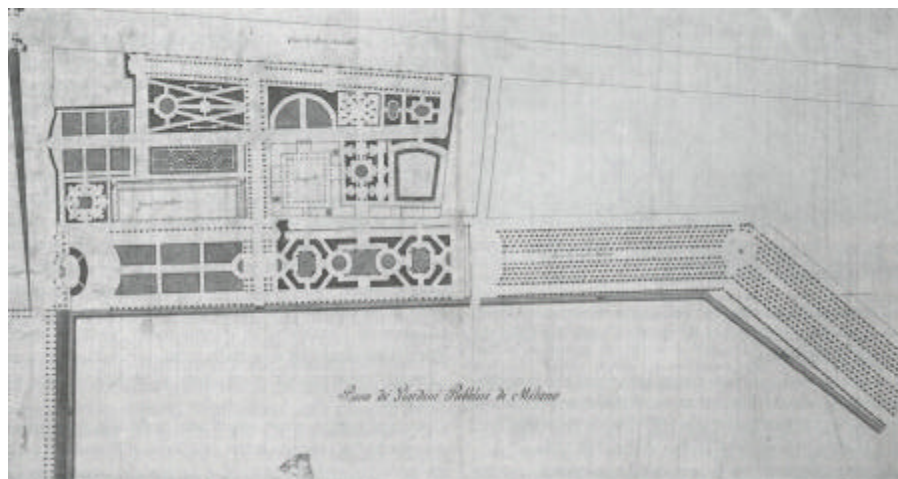
"Non si lasceranno entrare nella R. Villa né persone in livrea né mendicanti di qualunque sorte; dopo le 24 ore non si faranno passare né preti, né frati vestiti a lungo; né di giorno né di notte non si lasceranno entrare soldati armati né donne di cattivo odore."[42]

A quella data, molte città europee in sapore di modernità si sono già dotate o si stanno dotando dei loro impianti di natura in città, gareggiando tra loro in sperimentazione e sfoggio di inventiva. A Milano, nel 1782 l'architetto Giuseppe Piermarini, su incarico dell'arciduca Ferdinando, mette mano ad un grandioso progetto di giardini pubblici da realizzare nella zona della Porta Orientale. Spiega il Vercelloni che la loro costruzione avrebbe dato vita ad un vero e proprio

---

[41] Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 88 - 89.
[42] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 75.

sistema del verde, tra i primi d'Europa e d'Italia, come illustrato nel *Piano de' Giardini Pubblici di Milano* redatto verso la fine degli anni Ottanta. Si trattava di un progetto "capace di contribuire alla costruzione generale della città e non di tipo centripeto"[43]. Nel 1787 la "*Nuova Guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti*" già recita:

"Il giardino pubblico è separato dalla strada per mezzo di molti piedestalli di Mariolo con sovrappostivi vasi, e cancelli e ponti di ferro. Alcuni rastrelli con arme della Città sostenuti da pilastri della pietra suddetta danno accesso a chi desidera approfittare del passeggio fra gli arbori, e siepi, che lo rendono delizioso; e così pure di godere dell'ampio giuoco del Pallone"[44].

Piano de' Giardini Pubblici di Milano, disegnato da Giuseppe Piermarini (1782 – 1789). Secondo il Vercelloni "il *sistema* del verde pubblico (fra l'altro di tipo *attrezzato*, come oggi si dice), nella sua fitta successione cronologica, dimostra la volontà del governo del tempo di realizzare più un insieme di interventi in una specifica parte della città che non un semplice *giardino,* sia pure pubblico". (Citazione e immagine da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1986, Pag. 157).

Oltre al rito della passeggiata, che qui si prospetta *delizioso*, i giardini pubblici offrono varianti ricreative, proponendo un ampio rettangolo appositamente predisposto per il gioco del pallone.
Dalle fonti sui Giardini pubblici milanesi apprendiamo inoltre la notizia relativa alla sperimentazione di un *moderno* rapporto pubblico/privato finalizzato alla loro gestione. Il Capomastro Giuseppe Crippa nella sua proposta imprenditoriale relativa alla costruzione dei giardini, datata 25 novembre 1782, presenta il seguente impegno:

"Si obbliga alla manutenzione d'anni 9, senza aggravio del pubblico, contentandosi del prodotto d'affitto dei luoghi adattati del caseggiato, e giardino stesso con fitto di bottiglieria, gioco del pallone, ed altri spettacoli venali, ritenuto libero l'accesso al pubblico"[45].

Ancor prima della loro realizzazione, e pur considerando la possibilità di applicare un piccolo pedaggio per beneficiare dei momenti e degli spazi destinati al puro divertimento, si prevede un certo successo di pubblico e di frequentazione per questi giardini.
L'esempio dei *jardins spectacles*[46] parigini, primi giardini pubblici a pagamento, e dei *pleasure gardens* londinesi è già ampiamente conosciuto e replicato.

---

[43] VIRGILIO VERCELLONI, *(Una storia del giardino europeo e) Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288 -1945,* L'Archivolto, Milano 1986. Pagg. 153 - 160.
[44] Cit. in VIRGILIO VERCELLONI, op.cit. Milano 1986. Pag. 165.
[45] Cit. in VIRGILIO VERCELLONI, op.cit. Milano 1986. Pag. 160.
[46] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 108. I primi *jardins spectacles* si diffondono a Parigi verso la fine del XVIII secolo e nascono su iniziativa di imprenditori privati di spettacoli. Uno tra i primi è quello aperto sul boulevard Saint-Martin dall'italiano Torrè, che offriva spettacoli pirotecnici. Si trattava solo di un modesto spazio aperto annesso ad una grande tendone circolare decorato con specchi e chiamato *Vauxhall,* con riferimento al più celebre giardino ricreativo dell'area londinese. Il nome *Vauxhall* diventerà sinonimo del connubio tra giardino e svago. Luoghi di questo tipo si moltiplicano poi lungo i nuovi Viali parigini frequentati dalla buona società cittadina. Nel 1785 apre il grande Vauxhall d'Eté.

Questo genere di spazi pubblici, alla fine del Settecento, "costituiscono una fitta trama dell'attitudine ludica della società urbana"[47] europea.

Il giardino pubblico non solo partecipa ai meccanismi di formazione del gusto e dei comportamenti del popolo urbano, ma mostra la sua vocazione di luogo di ricreazione e svago destinato a soddisfare le diverse esigenze di una società di massa, costituendosi come uno degli *habitat* ideali dell'*homo ludens*.

Nel Settecento vengono pubblicati anche i primi importanti contributi teorici sul tema della progettazione di parchi e giardini pubblici, letti come materiali di qualificazione igienica ed estetica delle città. E' questo, del resto, il secolo in cui, attraverso una ampia trattatistica, vengono tracciate le basi dell'*estetica* nella concezione moderna, che pone l'*arte* e la *bellezza* come problema filosofico.

"Con Kant si riconobbe che il giudizio estetico doveva essere visto come distinto dalla ragion pratica (giudizio morale) e dalla conoscenza (scientifica) e rappresentava un modello di congiunzione necessario benché problematico tra le due. L'esplorazione dell'estetica quale campo separato della conoscenza fu un fatto tipico del XVIII secolo, determinato almeno in parte dalle necessità di adeguarsi all'immensa varietà di prodotti culturali, nati in condizioni sociali molto diverse, rivelata dai crescenti scambi commerciali e culturali."[48]

A sinistra, *Ritratto di Madame de Pompadour che consulta l'Encyclopédie* (1775, Maurice Quentin de Latour), a destra *L'altalena* (1770, Jean – Honorè Fragonard), opere paradigmatiche di quell'aspetto della cultura Settecentesca che Eco definisce la *dialettica della Bellezza*. "Potremmo dire che nel Settecento la persistenza della Bellezza barocca trova ragione nel gusto aristocratico dell'abbandono alla dolcezza del vivere, mentre il severo rigore neoclassico si addice al culto della ragione, della disciplina e della calcolabilità tipici della borghesia in ascesa. Tuttavia, uno sguardo più attento non farà fatica a scorgere, accanto alla vecchia nobiltà di corte, una nobiltà imprenditrice più giovane e dinamica, dai gusti e costumi ormai borghesi di fatto, modernizzatrice e riformista, che legge l'*Encyclopédie* e discute nei salotti." (Citazione e immagini da UMBERTO ECO, a cura di, op.cit. 2004. pagg. 238 - 239)

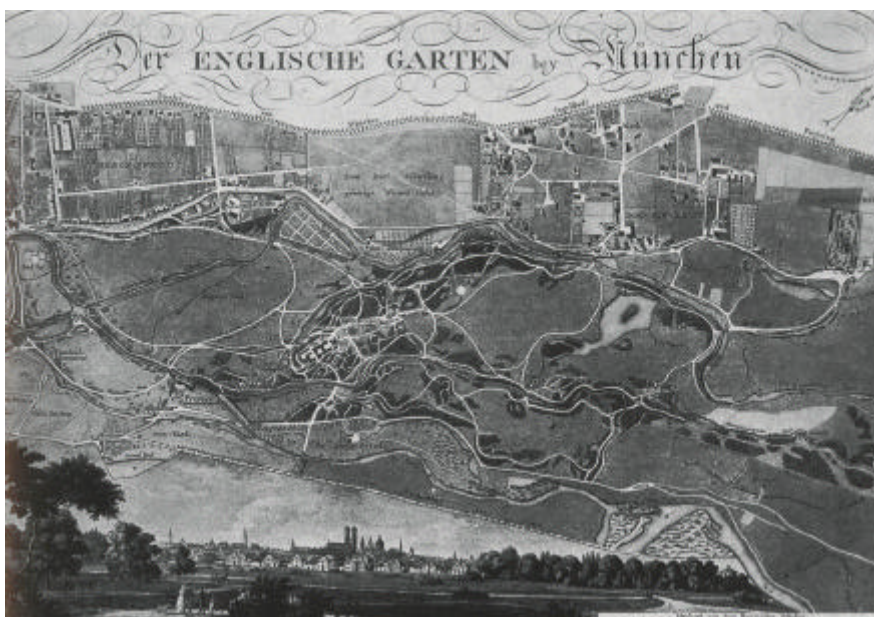
Si tratta di una vera e propria rivoluzione culturale del *Bello* che riguarderà molto da vicino il giardino, spazio estetico per eccellenza, nelle sue forme e nella sua rappresentazione. In particolare, come afferma il Panzini, è negli anni Settanta del secolo che appaiono un certo numero di opere teoriche grazie a cui verrà fissata l'identità tipologica e formale del giardino pubblico. Nel 1771, vengono pubblicati a Londra, il trattato di Thomas Whately, *Observations*

[47] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 100.
[48] DAVID HARVEY, *La crisi della modernità*, Est, Milano 1997. Pag. 33.

on Modern Gardening, e a Parigi la sua traduzione francese curata da Francois-de-Paul Latapie, *L'art de former les jardins modernes.* La lotta ingaggiata dall'inizio del Settecento per la supremazia estetica tra i due modelli antagonisti, alla francese e all'inglese, ha ormai decretato il secondo come vincitore per quanto riguarda la costruzione dei parchi privati, mentre rispetto al verde pubblico notevoli riserve sono lasciate aperte.
Secondo Whately, il giardino pubblico forma una classe a parte rispetto a quelli privati. *Viali molto larghi e con andamento rettilineo* sono indispensabili alla sua formazione: senza questo genere di regole formali si mancherebbe all'obiettivo di realizzare quel genere di bellezza in cui simmetria e regolarità sono la regola: è il caso in cui il bello è strettamente connesso all'utile, come nel caso del giardino pubblico appunto.
Insomma la composizione regolare, giudicata noiosa e monotona nei giardini e nei parchi privati, viene ancora accettata e anzi difesa per la costruzione dei giardini urbani da più autori del tempo: Claude – Henri Watelet e Jean-Marie Morel ad esempio[49]. Poi la svolta.
Nel 1775 Christian Cay Lorenz Hirschfeld, docente di Filosofia e di Belle Arti all'Università di Kiel, scrive un trattato di carattere didattico dal titolo "*Theorie der Gartenkunst*". Quattro anni dopo e di nuovo nel 1785, quel lavoro, riveduto e poderosamente ampliato in due riprese, viene pubblicato a Lipsia in ben cinque volumi, ed in due edizioni, francese e tedesca.
L'opera risultò di immediata importanza per la comprensione del giardino paesaggistico così come per la divulgazione della sua poetica. Una articolata e ben strutturata sistemazione teorica e tecnica della disciplina fu predisposta, con la presentazione dei riferimenti che illustravano lo stato dell'arte del giardino all'inglese sperimentata fino a quel momento[50].
Al tema dei giardini pubblici venne dedicato un breve[51] spazio, nel V volume della seconda edizione del 1785[52], ma quella pur poco estesa trattazione risultò di inequivocabile valore per gli sviluppi futuri del verde della città europea e per la connotazione etica ed estetica dei suoi spazi pubblici. Intanto, il filosofo adotta la locuzione *parco popolare* (Volkspark) per proporre l'idea di uno spazio in cui "il movimento, il godimento dell'aria libera, il riposo, i divertimenti di società costituiscono la caratteristica principale di questi luoghi, sulla cui base devono essere dimensionate le attrezzature e le zone alberate"[53].
Hirschfeld considerava grandi piazze aperte e giardini pubblici come una necessità fondamentale degli abitanti della città moderna: riteneva che contribuissero al benessere individuale e collettivo, predisponendo ad un buon stato d'animo grazie alle proposizione di immagini gradevoli e rasserenanti, e che fornissero la migliore occasione per fare un po' di esercizio fisico e respirare all'aria aperta, per rilassarsi dalle preoccupazioni e dalle fatiche del lavoro, per intrecciare piacevoli conversazioni. Insomma, dei veri e propri dispensatori di benessere per il corpo e per lo spirito. I giardini pubblici, che potevano essere creati sia entro le mura della città, sia appena fuori porta, dovevano essere preferibilmente sistemati con strade ampie e comode, meglio se lineari, ma in un giardino pubblico di grandi dimensioni era ammesso il disegno di sentieri sinuosi, che, dipartendosi da un asse centrale, avrebbero potuto addentrarsi in boschetti interni. Si apre la strada alla applicazione della poetica paesaggistica a parchi e giardini pubblici. Con altre innovative specifiche relative alla loro composizione. A garanzia della sicurezza del pedone, il sistema della viabilità interna avrebbe dovuto essere differenziato, con la separazione dei percorsi aperti a cavalli e carrozze da quelli esclusivamente riservati ai pedoni[54]. Una teoria di arredi e servizi, (panche, luoghi di riposo,

---

[49] Per una argomentazione approfondita dello *status questionis* si rimanda ancora una volta a FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 119 -125.
[50] Cfr. VIRGILIO VERCELLONI, op.cit. Milano 1986. Pagg. 150 - 153. Nello studio del Vercelloni viene riportata per esteso la traduzione dell'articolazione dell'indice della monumentale opera dell'Hirschfeld, a diretta ed efficace dimostrazione dell'importanza e della completezza del contenuto.
[51] Breve soprattutto rispetto alla mole complessiva dell'opera!
[52] Si tratta del primo capitolo della settima sezione, "*Giardini le cui caratteristiche dipendono dalla loro definizione specifica*", V° volume.
[53] CHRISTIAN CAY LORENZ HIRSCHFELD, 1785. Cit. in HARTWIG SCHMIDT, *Propositi di abbellimento*, in "Lotus International" n°30/1981. Pagg. 81 - 89.
[54] Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 124 e VIRGILIO VERCELLONI, op.cit. Milano 1986. Pag. 152, in cui è riportata una pagina originale del trattato nell'edizione francese, e pag. 160, nota 4.

pergole folte e verdeggianti, e semplici e *leggere* architetture in cui potersi rifugiare in caso di pioggia e maltempo) avrebbe dovuto arricchirlo in termini di comodità. Il giardino pubblico descritto da Hirschfeld si differenzia con decisione da quella idea di spazio urbano destinato prevalentemente all'ostentazione sociale, e muta "in ambiente che risponde contemporaneamente alle esigenze di ricreazione, di svago fisico, di relax del pubblico cittadino, e prevede quindi una tipologia più complessa composta di parti dalle funzioni e dalla identità formale diversificate"[55]. Il filosofo tedesco non manca di assegnare a questo ambiente naturale composto per le necessità del cittadino anche una forte finalizzazione etica ed educativa. Memorie patrie, valori civili e lezioni della storia e delle arti, vi possono essere fruttuosamente coltivati con l'allestimento di un ben articolato programma iconografico e decorativo[56]. Le teorie di Hirschfeld troveranno la prima diretta applicazione nell'*Englischer Garten* di Monaco, realizzato a partire dal 1789. Vero e proprio anticipatore dell'idea di un *verde sociale*[57], Hirschfeld gettò le basi di una tematica destinata ad avere nel corso del secolo successivo ampia attenzione.

Der Englischer Garten di Monaco in una planimetria del 1806. Con i suoi 364 ettari di estensione è "forse, il più grande giardino *stilistico* d'Europa, il più antico giardino *pubblico* della Germania, formato quando ancora nel continente le prime espressioni del giardino paesaggistico all'inglese erano confinate nelle piccole proprietà private. (…) Opera dell'architetto paesaggista Friederich L. von Schkell (1750 – 1823), seguace convinto delle teorie e delle opere di Lancelot Capability Brown e di Humpry Repton. (…) La sua dimensione fisica e psicologica essendo un giardino pubblico, la vastità della sua irregolare articolazione da tutti percorribile, erano tali da imporlo alla città non come bizzarria o semplice sperimentazione di un nuovo gusto non generalizzabile, ma come aspetto fondamentale della struttura urbana, della sua stessa *forma urbis*". (Citazione e immagine da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1990, Tav. 139).

---

[55] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag 124.

[56] Vale la pena riportare per esteso un lungo passo del trattato tedesco, citato dal Panzini, particolarmente illuminante su questo aspetto: "Le opere costose dell'arte, le decorazioni eleganti e le piante rare che esigono cura non convengono a questo tipo di giardino. Tuttavia vi si possono collocare opere adatte a produrre impressioni utili sulla folla. Parrebbe proprio questo il luogo conveniente per disseminare di momenti di utile istruzione i percorsi che il popolo fa con lo scopo di divertirsi, e per far convergere la sua attenzione su importanti soggetti degni di memoria. Possono essere situate nei luoghi più acconci, per ricavarne effetti oltremodo vantaggiosi, costruzioni che offrono quadri dedicati alla storia della nazione, statue erette a ricordo di benefattori defunti, monumenti che, muniti di iscrizioni istruttive, rammentino fatti e avvenimenti considerevoli: devono però essere bandite le urne e ogni altro segno di dolore. Questi edifici, queste statue, questi busti e questi altri monumenti, che ricordino al popolo le sue virtù nazionali, il buon agire dei suoi patrioti, la positività dei suoi avvenimenti pubblici, non sono essi carichi di tutt'altra maestà, di tutt'altra energia, che le statua di un Fauno? (…) Un campo nuovo e fertile è aperto all'arte patriottica dei giardini". In FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 125.

[57] Cfr. FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 65.

Anche in Italia, dove grazie al lavoro di traduzione e sintesi ragionata operato distintamente da due autori, uno veneto, Luigi Mabil, e l'altro milanese, Ercole Silva, il suo insegnamento avrà ampia diffusione sotto forma di due trattati dedicati al giardino all'inglese, pubblicati entrambi nel 1801[58].
Alla fine del Settecento, nelle città che crescevano di popolazione e necessitavano di operazioni di miglioramento e *ammodernamento*, i giardini pubblici sono già considerati una indispensabile attrezzatura urbana: a Milano, come si è visto, che nel 1757 contava una popolazione complessiva di 130.145 persone censite, con uno *standard* calcolabile in 0,49 metri di verde pubblico per abitante[59]; o a Parigi, che prima della rivoluzione è popolata da 650.000 abitanti[60]. All'indomani del 1789, sarà anche grazie all'apertura dei giardini dei nobili al popolo che si farà della capitale francese il paesaggio urbano moderno più ammirato.
Uno "stringato decreto divenuto celebre", deliberato dalla Convenzione nazionale il 5 maggio 1794, recita:

"La *Convention national*, dopo aver ascoltato il rapporto del Comitato di Salute pubblica, decrta che le residenze e i giardini di Saint-Cloud, Bellevue, Mousseaux, le Raincy, Versailles, Bagattelle, Sceaux, Isle-Adam, Vanves, non saranno venduti, ma saranno conservati e mantenuti a spese della Repubblica, per servire ai piaceri del popolo, e formare istituzioni utili all'agricoltura e alle arti"[61].

Non sono solo le grandi tenute aristocratiche e reali a fornire materia per l'aggiornamento dello scenario pubblico parigino post-rivoluzionario. Ci sono anche i giardini ed i parchi di gusto pittoresco confiscati ai nobili: luoghi destinati in parte a diventare magici teatri per le feste ed il pubblico intrattenimento, grazie alla creatività imprenditoriale di affaristi privati. Tra gli esempi più celebri, il Parc Monceau, realizzato da Carmontelle a partire dal 1773, ed il giardino di Tivoli, favolosa collazione ibrida di differenti brani stilistici modellati su un terreno di otto ettari[62]. Sarà in particolare il secondo a diventare nel tempo sinonimo di luogo di divertimento, gareggiando per fama con l'omologo d'oltre manica, il *Vauxhall*, fino ad acquisire *status* di precisa tipologia di giardino pubblico nell'Ottocento, periodo in cui molte città europee si doteranno del loro *Tivoli*.
La rivoluzione estetica Settecentesca coinvolge chiaramente anche la città, luogo di diretta manifestazione delle grandi trasformazioni della modernità, nelle sue forme di articolazione spaziale e funzionale. Rispetto alla questione della sua crescita, nella cultura dell'epoca, già si contrappongono due orientamenti precisi: uno più radicale, dell'utopia anti-urbana, ed uno di tipo pragmatico che prende in carico il tema della riforma della città come sistema spaziale.

"Entrambi sono destinati a produrre degli effetti importanti perché enunciano i principi su cui, nel corso dell'800, si strutturerà la pratica e la teoria di una disciplina, quella urbanistica, che ha il compito di organizzare il processo dell'insediamento umano di una società che evolve con ritmi e modalità in precedenza sconosciuti, ma tali da introdurre radicali sconvolgimenti sia per quanto concerne le relazioni tra l'uomo e l'ambiente sia per quanto riguarda la stessa sfera dei rapporti sociali."[63]

Sul fronte della riforma urbana, è in Francia dove si segna il passo della modernità con la messa a punto di un apparato teorico adeguato alle nuove necessità.

---

[58] Si tratta dei noti *Teoria dell'arte dei giardini*, del Mabil, Venezia 1801, e *Dell'arte dei giardini inglesi*, del Silva, Milano 1801. Va sottolineato che quella condotta dai due colti gentiluomini non fu un'operazione di carattere meramente divulgativo: entrambi gli autori ci tengono a precisare di aver realizzato un trattato che in qualche modo migliora e arricchisce l'opera del professore tedesco, riproponendola in una veste più agile e funzionale (Cfr. VIRGILIO VERCELLONI, op.cit., pag. 184). In Italia sarà pubblicato nel giro di poco tempo un terzo trattato dedicato ai giardini all'inglese. *L'arte di ordinare i giardini*, di Vincenzo Marulli, Napoli 1804, non è una revisione dell'Hirschfeld, ma una elaborazione autonoma, basata sulla diretta osservazione delle esperienze inglesi condotta dall'autore, un nobile, partigiano delle idee giacobine, costretto a rifugiarsi dopo la caduta della Repubblica Partenopea (1799) a cui aveva aderito, prima in Francia poi in Inghilterra (Cfr.VIRGILIO VERCELLONI, op.cit., pag. 202).
[59] Cfr. VIRGILIO VERCELLONI, op.cit. Milano 1986. Pag. 159.
[60] Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 89 - 95.
[61] In FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pag. 95.
[62]Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. Pagg. 110 - 111.
[63] FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 71.

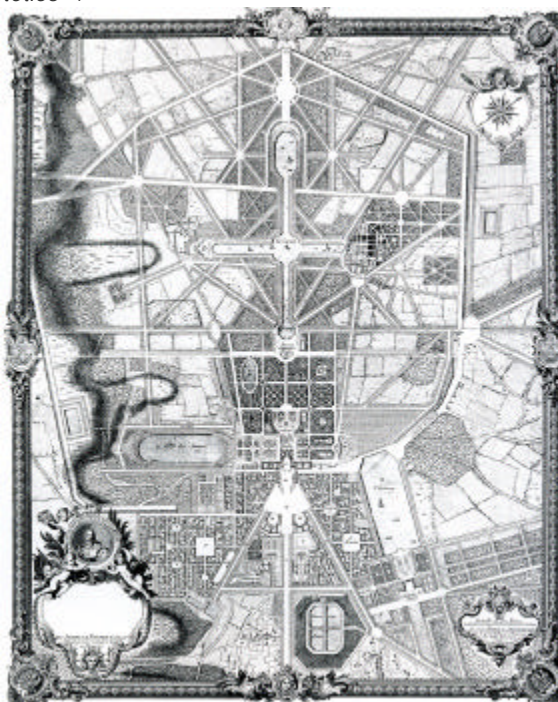
Nel 1753, a Parigi, Marc-Antoine Laugier[64] pubblica il suo fortunato *Essai sur l'Architecture*, vero e proprio *best seller* dell'epoca[65]. Il saggio è un distillato del pensiero e della cultura illuminista e "un'importante cerniera che articola la transizione fra la fine del moderno e l'inizio del contemporaneo nel campo della teoria architettonica"[66] e delle teoria urbana. Nella sua trattazione, l'autore investe l'idea di città di un'impronta marcatamente positivista e riversa sulla sua organizzazione spaziale una dominante estetica mutuata dall'immagine del grandioso parco di Versailles. Il parco – giardino viene quindi assunto come paradigma spaziale per regolare la costruzione delle città.
Secondo il Migliorini, Laugier introduce con la nota metafora della città-foresta una "visione naturalistica dell'organismo urbano e, al tempo stesso, un maggior realismo nel considerare la città come un fatto storicamente insopprimibile"[67].
Non si tratta di una visione ecologista *ante litteram*: la foresta che ha in mente Laugier è quella delle tenute reali disegnate dal rigore geometrico "del grande giardiniere le Nôtre": non è tanto la natura con i suoi cicli biologici e le sue regole autonome ad affascinarlo, quanto il tema più generale della costruzione dello spazio secondo un ordine preciso, e la bellezza "toccante e deliziosa" degli ambienti forestali creati con "il brio del genio".

La *Raison solide* regola la spazialità del giardino di Versailles, che diventa tema ordinatore di un più ampio territorio costruito, proiettando su una vasta scala paesistica la concezione politica dell' assolutismo del Re Sole.
"Versailles, vue prise au dessous du Grand Trianon", disegno di P. Chaperon.
(da CAROLINE STEFULESCU, *Urbanisme Vegetal*, Ed. I.D.F., Paris 1993. Pag. 213.)

[64] "Gesuita, predicatore della corona, editore della *Gazette de France*, storico e diplomatico, Marc- Antoine Laugier (1713 – 1769) è figura emblematica di quell'estetica relativistica che all'inizio del Settecento elabora una profonda critica al barocco e al rococò preparando e sviluppando i temi del neoclassicismo", così in ROBERTO MASIERO, *Eticità e passione. Saggio su Laugier e l'imitazione*, pagg. 191 – 219 in VITTORIO UGO, a cura di, *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura,* Edizioni Dedalo, Bari 1990. Pag. 191.
[65] Il trattato ebbe ampia diffusione, e fu tradotto in inglese e tedesco. In Italia fu oggetto di imitazione, se non addirittura di plagio, da parte di autori come il Milizia ed il Ruffo.
[66] VITTORIO UGO, op.cit. 1990. Pag. 5.
[67] FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 50.

Ecco riportato di seguito uno dei più famosi passi descrittivi della città-foresta:

"Bisogna considerare una città come una foresta: le vie della prima sono le strade della seconda e debbono essere tracciate in modo analogo. Ciò che essenzialmente costituisce la bellezza di un parco è la molteplicità delle strade, la loro larghezza, il loro andamento rettilineo. Ma questo non basta: occorre che un Le Nôtre ne disegni il tracciato, che vi profonda gusto e riflessione, che vi si possano trovare, simultaneamente, ordine ed eccentricità, simmetria e varietà; che qui si scorga un crocevia a stella, là a zampa d'oca; da una parte strade a spina di pesce, dall'altra a ventaglio, più oltre parallele; e ovunque piazzali di disegno e di forma differente. Maggiori saranno i contrasti, le scelte, l'abbondanza e perfino il disordine, nella composizione, maggiori saranno le bellezze toccanti e deliziose del parco. Non si deve ritenere che l'*ésprit* possa aver luogo soltanto in ciò che è particolarmente importante; tutto ciò che è suscettibile di bellezza, che richiede invenzione e disegno, è in grado di esercitare l'immaginazione, il fuoco, il brio del genio. Il pittoresco può essere riscontrato nel ricamo di un'aiuola, come nella composizione di un quadro." [68]

E' stato notato come Laugier si sia applicato ai problemi della città, imponendo di riconoscere per il cittadino la necessità di un *vissuto estetico*[69].

Planimetria del Parco di Versailles (il progetto del 1662 in una incisione del1710), definito la "bibbia" del giardino classico. *Esprit de géométrie* e *scientismo Seicentesco* si fondono per dare origine ad un disegno che rivoluziona la concezione del giardino europeo: si inscena la *cattura dell'infinito*. In *Histoire des Jardins de Versailles* (Parigi, 2003), Michel Baridon dimostra come la concezione del parco sia scaturita da un sodalizio politico, intellettuale e culturale tra il re, alcuni membri d'eccellenza della sua Corte, ed il genio artistico di Le Notre, che con Luigi XIV condivideva, oltre ad una amicizia, anche il gusto per la pittura di paesaggio. La complessità di scene e rappresentazioni simboliche creata è tale che lo stesso sovrano predispose un libretto (di cui esistono più stesure) dal titolo esemplificativo *Manièr de montrer les jardins des Versailles:* la visita ai giardini corrispondeva per il re alla costruzione di un accurato cerimoniale autocelebrativo. Per Laugier lo schema di regolarità geometrica lenotriana può funzionare da modello estetico per la costruzione della città, ma non è più apprezzabile nei giardini, dove appare di gran lunga preferibile la poetica del giardino paesaggistico.

---

[68] MARC-ANTOINE LAUGIER, *Saggio sull'Architettura*, trad. italiana a cura di VITTORIO UGO, Aesthetica edizioni, Palermo 1987, pagg. 145 – 146. Opera originale *Essai sur l'Architecture*, Parigi 1753.

[69] Cfr. FRANCO PANIZZA, M.A. *Laugier e i <<diritti>> dell'estetico,* pagg. 155 – 175 in VITTORIO UGO, op.cit. 1990.

Usage e *commodité* sono le esigenze assolute e primarie di cui tener conto, per una città che non è solo da *costruire*, ma da *abitare*.
Decorazioni ed ornamenti della scena urbana non devono però essere arbitrari, ma rispondere alla precisa funzione di regolazione dei rapporti interpersonali, basati sui nuovi di codici di bella e buona condotta sociale.

"Il decoro esige che nella città ci siano i marciapiedi perché quello è il luogo dell'incontro tra i "civili", e le loro vesti non possono essere inzaccherate e sporche mentre dialogano, nelle reciproche differenze, nella reciproca uguaglianza"[70].

I principi di composizione del parco, e quindi i modi di utilizzare i materiali della Natura, sperimentati con l'architettura dei giardini (che è arte estetica), sono richiamati nella costruzione della città, su cui a dominare sono il senso della Ragione e la Norma. Per Laugier, la Natura di per sé non può dettare principi di ordine etico, non è di per sé garanzia di nulla, tanto meno di un sistema di valori: appartiene alla *Raison solide* il compito di definire limiti e misure, verità e bellezza[71].
Il canone della città-foresta, città – parco, così come viene inteso da Laugier, viene ripreso, in ambiente italiano e con "insistenti presenze intertestuali", dal Milizia, nei suoi *Principi di architettura civile*, del 1781, e dal Ruffo, nel *Saggio dell'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, del 1789[72], e trova solida applicazione nel primo piano regolatore di Parigi elaborato da Pierre Patte nel 1765, sotto il regno di Luigi XV. Migliorini sottolinea l'aspetto innovativo di questa esperienza, ravvisando nei principi urbanistici applicati dal Patte una anticipazione della visione in chiave funzionale della città. L'architetto-urbanista Settecentesco riconobbe la necessità di attuare un allontanamento dal cuore cittadino delle diverse attività rumorose e inquinanti, che venivano lasciate piuttosto ai margini della città, separate attraverso l'inserimento di un ampio *boulevard* alberato in più file.

"In una rappresentazione astratta, presente anche nel lavoro di Ledoux di fine secolo, si tratta nient'altro che di una primitiva anticipazione dello "zoning funzionale" e del verde separatore, entrambi rappresentati, per il momento, attraverso i canoni figurativi del patrimonio classico"[73].

Nella visione del positivismo illuminista, i mali della città sono curabili attraverso l'applicazione di precisi strumenti terapeutici. Con il primo *Regolamento edilizio* parigino, del 1783, vennero fissati parametri geometrici e dimensionali per regolare il rapporto tra strade ed edifici ed il posizionamento delle alberature: se a prevalere è la fiducia nella Scienza e nella Tecnica, tenendo la Natura come modello da imitare, l' organismo urbano può crescere bene.
Ma al pragmatismo urbanistico affiancato dal nuovo ideale di decoro e bellezza della città pubblica, si contrappone, nella stessa epoca, la visione antiurbana propugnata ad esempio dagli enciclopedisti francesi.
Jean-Jacques Rousseau pubblica nel 1759 la *Nouvelle Héloise* e nel 1762 *Il Contratto sociale*, opere in cui viene difeso un ideale di società rurale inserita in un ambiente agrario e naturalistico, e destinate ad avere una notevole influenza nello spazio culturale europeo e per molto tempo. La città è fonte di corruzione: gli uomini, che non sono fatti per vivere ammassati in formicai, più si ritrovano costretti a stare in comunità numerose, dentro spazi risicati e denaturati, più sono facilmente corruttibili e destinati a lasciarsi andare ai vizi ed alle malvagità.
Ritroviamo in un recente saggio di Enzo Cocco[74] una accurata lettura critica dell'opera del filosofo-botanico francese, di cui vengono poste in risalto le traduzioni filosofiche delle estetiche e delle forme del giardino Settecentesco.

---

[70] Roberto Masiero, *Eticità e passione. Saggio su Laugier e l'imitazione,* pagg. 191 – 219 in Vittorio Ugo, op.cit. 1990. Pag. 204.
[71] Cfr. Giorgio Pigafetta, *Norma e Natura in M.A. Laugier,* pagg. 177 – 181, in Vittorio Ugo, a cura di, op.cit. 1990.
[72] Cfr.Pierluigi Panza, *Laugier, Milizia: appunti sulla difformità e sulla preesistenza urbana,* pagg. 183 – 189 in Vittorio Ugo, a cura di, op.cit. 1990. Pag. 183.
[73] Franco Migliorini, op.cit., 1992. Pag. 51.
[74] Enzo Cocco, *Etica ed estetica del giardino*, Guerini e Associati, Milano 2003. Cfr. in particolare pagg. 106 - 151.

Come Diderot e Voltaire, Rousseau riprende il discorso innovatore dei teorici del giardino all'inglese[75], e propone una lettura etica dei due stili, geometrico-formale e paesaggistico-informale, assunti come specchio di due contrapposti atteggiamenti morali delle classi dominanti: tirannico e democratico.
Cocco precisa che, in Rousseau, "l'idea del giardino è mobile, non univoca, ma non per questo contraddittoria. Essa si caratterizza a seconda del riferimento con l'esterno. Quando l'esterno è la natura, come nel caso della prima versione dell'*Émile,* il giardino è negativamente connotato, è luogo di addestramento innaturale e di deformazione artificiale. Allorquando invece l'esterno è la società e la storia (…) allora il giardino è luogo della memoria del naturale e della naturalizzazione del culturale"[76]. Il giardino, dunque, letto come opera umana ed artificio di trasformazione della Natura, è simbolo del male della società, ma ne diventa all'occorrenza bene e luogo salvifico. Rispetto alla sua eticità ed esteticità, di cui viene apprezzata solo la versione paesaggistica, Rousseau propone una lettura che prevede una specie di dislocazione semantica. Il valore etico del giardino si relativizza[77].

A destra, un *tòpos* dell'arte dei giardini paesaggistici: l'isola con la Tomba di Rousseau nel Parco di Ermenonville, Oise, costruito dal Marchese de Girardin. A sinistra: citazione contemporanea in un progetto di parco di Dieter Kienast.

L'influenza di Rousseau sull'arte dei giardini non viene esercitata solo attraverso la sua opera scritta. Nel 1777, il marchese Réne-Louis de Girardin, visconte di Ermenonville, decide di trasformare la sua proprietà in un suggestivo parco pittoresco, ispirato dalle scene descritte nella *Nouvelle Héloise*. Per essere certo della buona riuscita dell'operazione, ricorre alla fantasia pittorica di Hubert Robert e all'aiuto dell'architetto dei giardini Jean-Marie Morel, autore di una *Théorie des Jardins,* pubblicata a Parigi l'anno prima e, cronologicamente, seconda opera trattatistica francese dedicata al giardino all'inglese. Entusiasta della scena naturale modellata, a lavori finiti Girardin[78] invita il filosofo della Natura ad andare a vivere in quella

---

[75] Ad esempio Bacone, che aveva pubblicato nel 1625 il saggio *Dei giardini* celebrando la poetica del giardino paesaggistico, o Shaftesbury che ne *I moralisti*, del 1709, aveva descritto due modelli contrapposti di giardino, quello principesco, della natura tirannizzata costretta in forme geometriche, e quello della natura libera, riflesso del senso interiore del bello e del buono.

[76] ENZO COCCO, op.cit., pag. 125.

[77] Il pensiero filosofico di Rousseau ebbe ampissima eco in tutta Europa, ed influenzò fortemente le teorie e le pratiche dell'arte dei giardini. Nel 1774, ad esempio, Claude-Henri Watelet, pittore e artista-giardiniere, pubblica a Parigi un libretto di grande successo, *Essai sur le Jardins*, in cui, guardando alla storia dell'arte dei giardini, esamina i due principali orientamenti propri della disciplina: uno indirizzato verso il naturale, legato alla vita in campagna, ed uno verso l'artificiale, proprio della vita di città, luogo della superficialità e della vanità. Per i giardini pubblici urbani, atti a soddisfare con modestia agli artificiali riti cittadini, si suggerisce una disposizione che possa essere dettata più dall'Architettura che dalle altre Arti. Cfr. FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 121.

[78] Anche Girardin è autore di una fortunata opera sull'arte dei giardini: "*De la Composition des Paysages ou Des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agreàble à l'utile*". Pubblicata per la prima volta nel

novella Arcadia. Nel 1778, Rousseau muore proprio a Ermenonville, e Girardin fa costruire su una piccola isola del lago all'interno del parco una grande tomba architettonico-naturalistica. *"Ici repose l'homme de la Nature et de la Verité*", recita laconicamente un'epigrafe sul sepolcro. L'immagine della tomba di Rousseau, circondata dalle *silhouettes* svettanti dei grandi pioppi cipressini, divenne ben presto un *tòpos* dell'arte dei giardini, una figura del ricco vocabolario di immagini della Natura conformato al gusto e alla cultura visiva dell'epoca[79].
Le posizioni etiche e i principi naturalistici degli illuministi forniscono suggestioni propizie alla elaborazione di nuovi modelli insediativi di ispirazione ruralista.
Charles Nicolas Ledoux progettò e parzialmente realizzò, tra il 1775 ed il 1779, il nucleo di una nuova città ideale a Chaux: un impianto architettonico circolare trova posto in un paesaggio campestre di rara bellezza[80].
Con il suo modello, Ledoux, che propone una declinazione della città-parco di opposta concezione rispetto a quella di Laugier, intende fornire una risposta alternativa all'immagine di territorio tutto organizzato in chiave geometrica e razionalmente urbanizzabile.
Il complesso ideato da Ledoux, si inserisce nel paesaggio e nell'ambiente naturale tentando di istituire con questo una reciprocità armonica, basata non solo su un disegno estetico, ma su una diversa idea di progresso urbano che fa della produttività agricola la sua forza.
L'idea di una rifondazione sociale del concetto di nucleo urbano è anche alla base della proposta di Charles Fourier, che nel 1808, mutuandolo dall'immagine del Palazzo Reale di Parigi vivacemente animato dall'andirvieni del popolo rivoluzionario, concepisce un suo ben definito sistema architettonico collettivo, il Falansterio.
La visione e le idee di Fourier, che difendono una forma insediativa fondata sui principi di egualitarismo e di vita collettiva solidale, saranno rielaborate a più riprese nella formazione del pensiero urbanistico Ottocentesco e Novecentesco[81].
Il naturalismo e gli ideali di egualitarismo propugnati dagli enciclopedisti e dagli utopisti francesi, pur se sviluppati in un *milièu* socio-politico molto differente, trovano diretta corrispondenza nel filone culturale e nelle filosofie antiurbane che parallelamente si andavano affermando in Inghilterra. E' in questo paese che si darà vita, in campo teorico e pratico, ad una proliferazione di esperienze innovative, destinate ad orientare con decisione il pensiero che guiderà i processi di costruzione delle città dell'era industriale e la formazione di una nuova idea di verde pubblico.
I temi della immissione della natura in città e della necessità di una dotazione urbana di parchi e pubbliche passeggiate, saranno posti al centro della riflessione sulla definizione di nuovi modelli insediativi[82].

Urbanizzazione e scena pubblica nell'Ottocento europeo. L'esperienza inglese all'apertura del secolo dei parchi urbani

Il passaggio d'epoca tra Settecento e Ottocento vede le città europee già alle prese con un fenomeno destinato ad incidere in maniera fondamentale sulla forma e l'idea di città moderna: l'industrializzazione, a cui sono inevitabilmente legati altri temi chiave delle trasformazioni urbane: aumento della popolazione, consumo di suolo agricolo, inquinamento.
Tale fu il cambiamento introdotto dall'accelerazione del processo di urbanizzazione, che alcuni storici rilevano in questa soglia epocale una cesura tra la storia urbana antica e moderna[83].

1777, l'opera avrà una notevole diffusione. Nel 1819 viene pubblicata anche in italiano, a Milano, con il titolo "della composizione di Paesaggi sul terreno". Cfr. Virgilio Vercelloni, *(Una storia del giardino europeo e) Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288 -1945,* L'Archivolto, Milano 1986. Pag. 148.
[79] Ad esempio, il Principe Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau realizzerà nella sua immensa tenuta di 300 chilometriquadrati, trasformata secondo il gusto del giardino paesaggistico a partire dal 1770 e per ben 50 anni nel Dessau-Wörlitzer Gartenreich, entro una porzione dei giardini di Wörlitz, la replica dell'Isola di Rousseau.
[80] Franco Migliorini, op.cit., 1992. Pag. 73.
[81] Tra i vari seguaci di Fourier e delle sue teorie si ricordano Considerant e Jean- Baptiste Godin (1817 – 1888).
[82] Cfr. Franco Migliorini, op.cit., 1992. Pag. 52.
[83] Cfr. Clemens Zimmmermann, *L'era della metropoli*, Il Mulino, Bologna 2004. Pag.11. (ed. or. 1996).

L'invenzione della macchina a vapore, dovuta a James Watt, nel 1769, e altri progressi tecnologici e scientifici, determinano, un po' in tutta Europa, lo sviluppo di un nuovo sistema economico. L'Inghilterra è in testa alla classifica delle innovazioni socio-politiche e produttive[84]: qui le attività di produzione manifatturiera diventano ben presto il comparto economico trainante ed un sistema articolato di fabbriche trasforma immagine e struttura spaziale di città come Leeds, Manchester, Liverpool, Birmingham. Da piccoli villaggi quali erano nel Seicento, questi centri raggiungono i vertici della crescita urbana nell'Inghilterra di inizio Ottocento[85].
Se guardiamo ai numeri, in quell'epoca, ventidue città in Europa presentavano una popolazione di più di 100.000 abitanti, con alcuni impressionanti primati: nel 1801 Parigi, superava il mezzo milione di abitanti[86], e Londra, già si avvicinava alla soglia del milione[87]. Le due capitali anticipano una fenomenologia urbana che nel giro di pochi decenni costituirà la norma in varie parti del territorio europeo.
Come vengono valutate le conseguenze di un simile processo di crescita?

"In termini generali, si può dire che sono aumentati il progresso e il benessere; ma nei casi singoli ciò che si percepisce e che viene denunciato è piuttosto il degrado delle condizioni di vita di alcune città nelle quali i cambiamenti avvengono più in fretta, per quanto attiene il sovraffollamento delle abitazioni, le condizioni igienico-sanitarie di alcuni quartieri, l'incremento generale del traffico, la qualità dell'aria e dell'acqua. Ritmo e forma assunte dall'espansione della superficie urbanizzata, oltre che dalle scelte operative in materia urbanistica – il ricorso cioè a progetti di diverso assetto dallo spazio fisico – segnalano un momento di passaggio e di rottura importante rispetto a quanto compiuto negli ultimi anni del Settecento"[88].

I cambiamenti morfologici e funzionali, che si registrano ad un ritmo vertiginoso nelle città protoindustriali, accentuano la già forte disomogeneità delle condizioni di vita tra cittadini appartenenti a differenti classi sociali. La rifondazione etica delle relazioni tra comunità e ambiente costruito appare il dato emergente di un generale clima culturale e socio-politico, che fa dell'Ottocento il secolo delle riforme sociali e urbane così come del socialismo utopico antiurbano. Idee di città e di anti-città si collocano sulle facce opposte della stessa medaglia: quella del rapporto tra spazio urbano e spazio rurale e, conseguentemente, della relazione tra uomo e natura. Con una specifica importante:

"La tensione morale e intellettuale che presiede ai discorsi sulla riforma o sulla rifondazione della città reca in sé il convincimento che nel ridisegno dei rapporti spaziali siano racchiusi anche i principi dei nuovi rapporti sociali e che questi non possano prescindere da una specifica considerazione delle relazioni che la città industriale instaura con la natura: l'impulso non nasce solo da un'istanza di coronamento estetico, che pure esiste ed opera, quanto dal bisogno di stabilire un fondamento etico, dal contenuto didattico universale, posto a supporto della convivenza urbana."[89]

Il tema della presenza della natura negli insediamenti costituisce quindi il motivo conduttore del dibattito sugli orientamenti delle trasformazioni dei paesaggi del costruito, comune al pensiero utopico come al pragmatismo riformista. In Inghilterra, in continuità con la tradizione culturale del giardino paesaggistico e delle estetiche della *rus in urbe*, l'idea di Natura in città si riveste più che altrove di una carica ideologica, in cui il dato naturale viene rivestito di una valenza

---

[84] Max Weber (1864 – 1920) ha illustrato nella sua opera più celebre, pubblicata nel 1904, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo,* come risultarono determinanti, nel favorire lo sviluppo economico basato sulla creazione di ricchezza attraverso l'uso del capitale accumulato, l'affermarsi di una mentalità e di un sistema di valori di matrice calvinista a partire dalla seconda metà del Settecento. Le nuove dottrine protestanti che spingono ad un forte impegno nel mondo terreno, contribuirono alla creazione di un *milieu* favorevole allo sviluppo delle iniziative imprenditoriali e della ricerca scientifica. Questi fattori, congiuntamente ad un particolare insieme di concause geo-politiche e di storia nazionale, giocheranno un ruolo esenziale per la formazione della potenza politica ed economica britannica (Cfr. SERENA VICARI HADDOCK, *La città contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2004. Pagg. 56 – 58) .
[85] Cfr. SERENA VICARI HADDOCK, op. cit., Bologna 2004. Pag.56.
[86] Cfr. FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 69.
[87] Cfr. DONATELLA CALABI, *Storia dell'urbanistica europea*, Bruno Mondadori, Milano 2002. Pag. 11.
[88] DONATELLA CALABI, *Ibidem*.
[89] FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992. Pag. 72.

salvifica e taumaturgica. Se la città produce mali e malesseri, la Natura offre rimedio e consolazione: o sotto forma di antidoto, negli spazi a lei appositamente assegnati dentro la città, parchi e giardini pubblici, o come rifugio, nel paesaggio rurale che avvolge forme architettoniche e urbane esteticamente e funzionalmente definite come i villaggi operai, la città giardino.
Proviamo a vedere più da vicino gli scenari delle città inglesi di inizio secolo cresciute in fretta e senza regola, in cui la media di vita per i più poveri non supera i vent'anni, un bambino su due muore prima dei cinque, e negli anni Trenta si diffonde una malattia da piaga biblica: il colera[90].
Per farci una più vivida idea visiva del tipo di vita che vi si conduce, possiamo approfittare delle descrizioni fornite da noti testimoni dell'epoca, gli scrittori del tempo ad esempio, autori di vibranti romanzi sociali.
Come Charles Dickens, che quando ci racconta di *Coketown*, utilizza un nome fittizio per uno scenario terribilmente reale, in cui si specchia la città di Manchester.

"Coketown era un trionfo del fatto. (…) Era una città di mattoni rossi, o meglio di mattoni che sarebbero stati rossi se il fumo e la cenere lo avessero permesso; ma così come stavano le cose, era una città di un rosso e nero innaturale come la faccia dipinta di un selvaggio. Era una città di macchine e di alte ciminiere dalle quali uscivano senza soluzione di continuità interminabili serpenti di fumo che mai riuscivano a svolgersi. (…) Aveva molte strade larghe, tutte eguali una all'altra e molte viuzze ancor più simili una all'altra, abitate da persone egualmente simili le une alle altre, che uscivano e rientravano tutte alla stessa ora, con lo stesso scalpiccio sugli stessi selciati, per fare lo stesso lavoro, persone per le quali ogni giorno era uguale al giorno precedente e all'indomani, ogni anno il duplicato dell'anno trascorso e dell'anno a venire".

Siamo nel 1854 quando viene scritto *Tempi difficili*, e quel tipo di scenario costituisce già un *luogo comune* del secolo, triste e tetro prodotto degli ultimi decenni di sfrenata urbanizzazione.
Dieci anni prima, Frederick Engels, in quella che viene riconosciuta come la prima opera di analisi sociologica del mondo operaio, *The Condition of the Working Class in England*, riferendosi alla situazione di Manchester, rileva che "la città stessa è costruita in maniera tale, che una persona può viverci per anni, e uscire e tornare a casa ogni giorno senza entrare in contatto con un quartiere operaio o anche con un singolo operaio" [91].
La struttura urbana reca ancora chiaramente l'impronta delle disuguaglianze sociali e delle differenze di classe. Passare dai quartieri alti agli *slums* e viceversa, che pure crescono non lontani gli uni dagli altri, è come saltare da un pianeta all'altro. In *North and South*, romanzo sociale scritto da Elizabeth Gaskell nel 1855, ecco come viene descritto un incontro tra gruppi sociali abituati normalmente a vivere separati:

"Venivano lungo la strada con le loro facce ammiccanti, le loro risate e i loro scherzi, diretti specialmente contro coloro che sembravano appartenere a uno strato sociale più alto. Margaret fu inizialmente spaventata dal tono delle loro voci insolenti e dal loro disprezzo delle buone maniere. Le ragazze si prendevano la libertà di commentare il suo abbigliamento o addirittura di toccare la sua sciarpa o il suo mantello per verificarne il materiale. Lei non aveva nulla contro queste ragazze, per quanto fossero chiassose, ma aveva paura degli operai, che si prendevano la libertà di fare osservazioni sul suo aspetto"[92].

Una camminata per la capitale inglese dei primissimi decenni dell'Ottocento, oltre a mostrare il forte squilibrio tra l'organizzazione spaziale ordinata dei quartieri della ricca borghesia imprenditoriale ed il degradante caos dei quartieri operai, ci avrebbe rivelato anche l'assoluta carenza di spazi verdi a fronte di una diffusa vitalità edificatoria, impegnata a fagocitare i tradizionali *commons* e *green*s e i *pleasure garden* di eredità Settecentesca. Una caratteristica inaspettata, quanto deludente, considerato che siamo nella patria del genere di giardino che ha

---

[90] Cfr. FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992, pag. 80 e FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 151.
[91] Cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 152. Si confronti anche con SERENA VICARI HADDOCK, op. cit., Bologna 2004, pag.59. Per una storia dell'urbanizzazione Ottocentesca di Manchester, si veda *Manchester, la città industriale classica*, capitolo primo di CLEMENS ZIMMMERMANN, *L'era della metropoli*, Il Mulino, Bologna 2004. pagg.39-71.
[92] Cit. in CLEMENS ZIMMMERMANN, op. cit., 2004. pag. 53.

già conquistato anche la scena pubblica nel continente europeo e che in questo momento storico l'Inghilterra va proponendosi come la potenza economica europea più avanzata. La penuria di verde pubblico viene notata, nel 1822, dallo *straniero* Peter Joseph Lenné, ma anche da una celebrità nazionale come John Claudius Loudon[93], che nello stesso anno scrive, alludendo ai giardini pubblici da lui visitati e ammirati in Germania ed in Francia, come vi siano "pochissimi giardini di questo tipo in Gran Bretagna"[94].
In questo scenario, insieme di degrado urbano e sociale e di forte scompenso tra le condizioni di vita delle diversi classi sociali, si colloca l'attività ed il pensiero del riformismo politico, del paternalismo sociale e del filantropismo. Dagli anni Trenta, vengono attivate una serie di inchieste parlamentari sulle condizioni della vita urbana nelle città inglesi, da cui emergono dati sempre più impressionanti, a definizione di un quadro a dir poco disastroso[95]. I quartieri poveri cresciuti disordinatamente non hanno fognature, né latrine, né acqua pulita, in più sono sovraffollati.

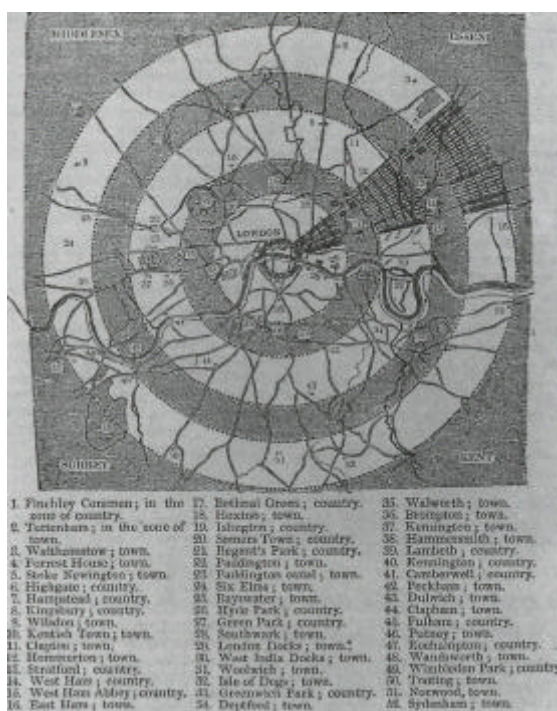
Slum londinesi, scena illustrata da Gustave Dorè, 1872. (da UMBERTO ECO, a cura di, op.cit. 2004. pag. 330).

Necessitano urgentemente soluzioni per migliorare le condizioni igienico-sanitarie, come quelle di salute morale e psicologica dei cittadini. Intanto occorrono infrastrutture e servizi. E poi bisogna dotare le città di spazi aperti pubblici, come parchi, giardini e pubblici passeggi, per offrire ai lavoratori, impegnati in media per 12-14 ore quotidiane di dura attività, luoghi in cui dedicarsi al ristoro fisico e psicologico nel tempo libero. E' anche il caso di individuare spazi liberi appositamente destinati alla ricreazione domenicale, terreni dove poter svolgere attività di

---

[93] John Claudius Loudon (1783 – 1843), botanico e progettista di giardini, si deve la precisazione del concetto di *gardenesque,* in opposizione alla ormai abusata moda del *pittoresque* per la creazione di parchi e giardini. Il *gardenesque* introduce un maggior rigore nell'uso e la composizione delle specie botaniche, in funzione del loro corretto accostamento dal punto di vista naturalistico: sapere e conoscenze scientifiche divengono strumenti indispensabili per il progettista e i giardini diventano così diretta espressione del gusto e dell'abilità creativa del loro artefice, piuttosto che trita replica di scene stereotipe già tratteggiate. Considerato il fondatore del *movimento orticolo,* estimatore dell'opera di Humpry Repton con cui ebbe modo di collaborare, Loudon rappresenta una delle figure più attive e propositive del movimento per i parchi urbani inglese.
[94] Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 150. La citazione è tratta dal Panzini da *An Enciclopedia of Gardening*, di Loudon, London 1822, pag. 1219.
[95] Sono noti ad esempio i rapporti del *Select Committe on Public Walks*, del 1833, del *Select Committee on the Helath of Town*, del 1840, del parlamentare Sir Edwin Chadwick, del 1842, intitolato *The Sanitary Condition of the Labouring Population of the Great Britain.*

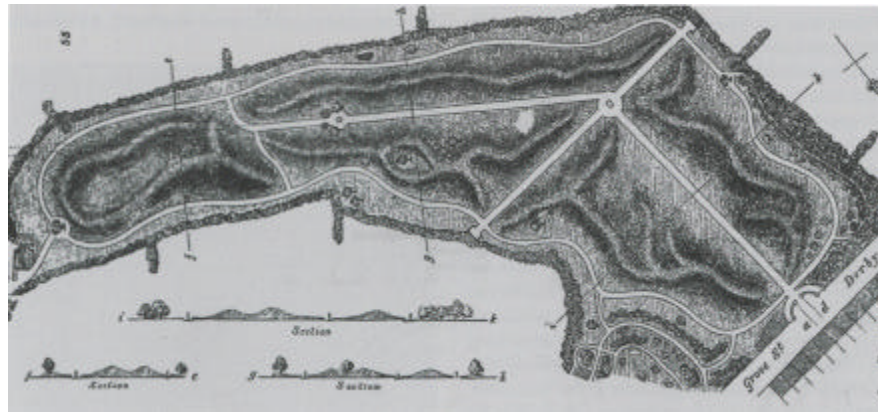
gioco e sportive (football, cricket, gioco delle bocce sono già da secoli alcuni degli sport più amati dagli inglesi).
E' nel rapporto del *Select Committe on Public Walks* presentato nel 1833, che sono espressi questi suggerimenti. A tal proposito vi si legge:

"E' addirittura superfluo far notare come siano indispensabili alcune passeggiate pubbliche o spazi aperti nelle vicinanze delle grandi città. A coloro che considerano le occupazioni dei lavoratori che vi dimorano, confinati come sono durante i giorni lavorativi come manovali e operai, e spesso rinchiusi in fabbriche surriscaldate, deve risultare evidente quanto sia di primaria importanza per la loro salute di godere dell'aria fresca nel loro giorno di riposo, e di potere (sfuggendo alla polvere e allo sporco delle strade pubbliche) passeggiare con le loro famiglie in decente comodità. Se privati di una tale risorsa, è probabile che il solo modo per fuggire dagli stretti cortili e strade (in cui risiedono così tanti delle classi più deboli) saranno gli spacci di alcolici, dove, in un breve eccitamento, possano dimenticare la loro fatica, ma dove distruggeranno le risorse economiche delle loro famiglie, e troppo spesso la loro salute"[96].

La proposta per una crescita regolata di Londra avanzata da J.C. loudon nel 1829, dalle pagine della sua rivista *The Gardener's Magazine.* Il disegno prefigura gli ideogrammi ideati da Howard per la città giardino e lo schema della Green Belt Novecentesca. Loudon ipotizza una crescita radiale: alla fasce di tessuto costruito avrebbero dovuto alternarsi cinture di verde, spiegando "ogni volta che una cittadina sta per setendersi oltre un diametro di mezzo miglio, riteniamo che si dovrebbe individuare un'area di respirazione da lasciare inedificata, a vantaggio della salute della parte più povera degli abitanti". (Citazione di Loudon e immagine da FRANCO PANZINI, op. cit., pagg. 166 - 167).

Parchi e giardini pubblici sono presentati inoltre come mezzi "per promuovere civilizzazione e per stimolare industriosità", dato che per il cittadino meno abbiente, passeggiare con la propria famiglia in mezzo a persone dei ceti superiori significa, "naturalmente", provare il desiderio di elevazione morale e di decoro.
Istanze sociali e concezioni etiche ed estetiche dei giardini paesaggistici si saldano così nelle proposizioni del movimento riformatore per i *Public Walks*, di cui lo stesso Loudon è uno dei promotori più attivi, assieme a John Paxton.

---

[96] Cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 153.

Ad uno dei più noti rapporti parlamentari redatti in quegli anni, quello di Edwin Chadwick, del 1842, viene allegata una relazione su una recente iniziativa realizzata dall'attivo botanico – paesaggista a Derby, per comprovare il valore del parco pubblico come possibile strumento di influenza morale, di istruzione e rimedio sociale. E, in effetti, l'esperienza dell'*Arboretum* di Derby è davvero esemplare per quegli anni.
Nel 1839, Loudon era stato incaricato dal ricco industriale Joseph Strutt di realizzare un nuovo parco pubblico in un terreno di sua proprietà, di meno di cinque ettari di estensione e posto alla periferia della città di Derby. Il committente ha le idee chiare su ciò che vuole: il parco avrebbe dovuto restare aperto al pubblico gratuitamente per due giorni alla settimana, e dietro pagamento di una modesta somma gli altri cinque, doveva avere prati su cui fare musica e ballare, avere un carattere educativo e ricreativo, risultare di facile manutenzione. La risposta di Loudon è innovativa: viene realizzato un arboreto, costituito da ottocentodue esemplari di specie arboree ed arbustive, piantate secondo i principi del paesaggismo inglese, così da comporre scene sempre diverse e suggestive, ma ordinate secondo un rigore classificatorio botanico. Un catalogo con l'indicazione di tutte le specie botaniche presenti e la loro localizzazione viene predisposto per essere venduto alla cifra di un scellino. Nel settembre del 1840 il parco viene aperto, con un tal cerimoniale che le celebrazioni durarono tre giorni. Per alcuni autori l'*Arboretum* di Derby è il primo esempio di parco pubblico inglese[97].

Sopra, planimetria e sezioni dell'Arboreto di Derby, 1839, *sotto* la planimetria di Birkenhead Park, 1845 ca.
(da Franco Panzini, op. cit., pagg. 171 e 174).

[97] Ad esempio J.W.R. Whitehand, *Aree istituzionali ed aree pubbliche,* in Ghilla Roditi, *Verde in città,* Guerini Studio, Milano 1994, Pag. 79.

Il primo parco pubblico inglese istituito per decreto del Parlamento risulta invece il *Birkenhead Park,* realizzato nell'omonima cittadina situata nei pressi di Liverpool, su progetto di Joseph Paxton, a partire dal 1843. Birkenhead è un nuovo nucleo urbano, realizzato sulla riva dell'estuario del Mersey per iniziativa di alcuni imprenditori privati, interessati a dar vita ad un nuovo centro manifatturiero e portuale. Il parco, destinato a rendere più attrattiva la cittadina, doveva nascere al centro di un nuovo complesso residenziale: grazie alla vendita degli edifici si sarebbero potuti sostenere i costi di realizzazione e di manutenzione dell'area verde. Si replica così il tipo di operazione già condotta a Londra per la costruzione di Regent's Park. Il terreno per l'iniziativa imprenditoriale venne acquistato grazie ad un mutuo governativo, che sarebbe stato ripagato attraverso una tassazione locale, e questa forma finanziaria costituì una novità assoluta. Il governo fissò la condizione che il parco avrebbe dovuto avere un'estensione di almeno ventotto ettari. Ad operazione conclusa il parco risultò molto più grande: gli vennero assegnati ben cinquanta dei complessivi novanta ettari del terreno acquistato. Nel Birkenhead Park, Joseph Paxton, che all'epoca era noto soprattutto per le sue serre sperimentali, introduce una brillante innovazione: l'inserimento di alcune aree attrezzate per il gioco e lo sport all'interno di una ricca scenografia paesaggistica che comprende laghetti, movimenti di terra, boschetti. Anche il sistema dei percorsi è studiato con particolare accuratezza, con la separazione dei differenti tipi di traffico "portata a un livello di efficienza sino al momento sconosciuto"[98].
L'operazione nel suo complesso ebbe un notevole successo, anche finanziario, dato che la vendita dei lotti edificabili fece una buon riuscita. Un ventottenne Frederick Law Olmsted visita il parco nel 1850, durante il suo primo viaggio in Inghilterra, e ne rimane così favorevolmente impressionato da annotare che nulla di comparabile a quel giardino popolare poteva essere trovato in America. Pochi anni dopo, il paesaggista americano tradurrà le suggestioni ricevute da questa visita nel progetto del Central Park di New York.
La stagione dei parchi pubblici inglesi, anche se un po' a rilento a causa della pesante crisi economica degli anni Quaranta, pare avviata: per le città industriali realizzare parchi significa dare prova di civico orgoglio e di modernità. Nel 1841 il parlamento vota la creazione di un fondo governativo di 10 mila sterline per incentivare la realizzazione di parchi e passeggiate pubbliche; i finanziamenti sarebbero stati erogabili a condizione che gli enti ed i soggetti interessati avessero impiegato una somma pari a quella fornita dallo Stato.
A Manchester, un parlamentare locale sollecita il sindaco a sfruttare questi vantaggi governativi. Per reperire i fondi necessari alla realizzazione di quattro parchi, viene così promossa una sottoscrizione pubblica, a cui aderiscono anche molti lavoratori. Nel 1845, raggiunta la somma ritenuta necessaria, viene bandito un concorso per la progettazione dei primi quattro parchi della città: sono più di cento le proposte presentate, ed alla fine, selezionati nove finalisti, viene scelto il progetto redatto da Joshua Major & Son, un vivaista di Knowstrop, vicino a Leeds.
Dei quattro parchi previsti, ne vengono realizzati subito tre, inaugurati già nel 1846. Il quarto, per ragioni economiche, viene costruito molto più tardi e risulta aperto nel 1870.
Il progetto vincitore presentato da Major piace perchè risulta economico ed innovativo. La proposta si basa su pochi ma efficaci principi: mantenere la maggior parte della vegetazione preesistente, effettuare limitati movimenti di terra ed individuare una serie di aree chiaramente destinate a specifiche attività ricreative.

"Al contrario di quanto era avvenuto a Birkenhead, dove i vasti prati per il gioco non hanno una specificità funzionale e sono piuttosto parte della generale composizione paesaggistica, Major trasforma così lo schema del parco romantico in parco attrezzato, introducendovi una gamma di campi specializzati per attività ludiche e sportive (cricket, tiro con l'arco, ginnastica, bocce, birilli, palla, volano aneli, salto con la corda, ecc.) che costituisce l'elemento prima della costruzione della scena. Esprime in questa maniera un atteggiamento funzionalista che prosegue l'esperienza di Loudon nel dare un programma compositivo razionale al parco pubblico."[99]

---

[98] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 173.
[99] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 177.

Si tratta di una idea nuova, con cui si tenta di dare soluzione al rapporto tra necessità d'uso e valori formali attraverso la scelta di uno schema compositivo molto semplice. Proprio per questa semplicità i parchi furono molto criticati sulla stampa di settore, ma, per contro, grazie alla varietà dell'offerta ricreativa, riscossero notevole successo di pubblico e frequentazione[100]. In ogni caso, Manchester poteva vantare a metà Ottocento la sua moderna dotazione di verde pubblico.
Torniamo a Londra. A quell'epoca, la capitale conta già più di due milioni di abitanti: una popolazione più che raddoppiata nell'arco dei primi cinquant'anni e destinata ancora a salire vertiginosamente, fino ad arrivare ai cinque milioni già al termine del trentennio successivo.
Nonostante le proposte delle commissioni parlamentari, come quella avanzata nel 1833[101] di realizzare cinque nuovi parchi nelle zone più povere della città per migliorare le condizioni di vita degli abitanti, o i rapporti dei riformatori sanitari, come quello presentato da William Farr nel 1839, in cui (ottimisticamente) si dichiara: "un parco nell'East End londinese diminuirebbe probabilmente la mortalità annuale di molte migliaia di unità", la capitale non tiene il passo delle altre città inglesi, in cui come si è visto qualcosa si sta facendo.
E' vero che nel 1838 era stata aperta una proprietà della corona a nord-ovest della città, Regent's Park[102], e che dal 1827 John Nash aveva curato un nuovo assetto per St. James's Park in modo da "renderlo più idoneo all'uso pubblico", ma di fatto il rapporto tra tessuto costruito e aree verdi pubbliche è quasi inesistente.
Nel 1840, una petizione presentata alla regina, firmata da più di trentamila persone, fa da innesco all'operazione che porterà alla realizzazione del Victoria Park in quella zona della città che i riformisti indicavano come la più povera e degradata: l'East End. L'incarico della progettazione fu affidato all'allora architetto dell'*Office of Commissioners of Woods and Forests*[103], James Pennethorne[104].
Il parco, per cui è previsto lo *status* di parco reale, data la mancanza di fondi da parte dell'amministrazione pubblica per gestirlo, trova collocazione in un'area appositamente acquistata fuori dal quartiere abitato. Presenta una forma irregolare oblunga, a fagiolo, ed è delimitato da strade e canali. Il progetto redatto in prima battuta da Pennethorne è davvero povero dal punto di vista compositivo: un'unica grande area a prato con alcuni gruppi di alberi, circondata dall'ormai classico *parkdrive* per il passeggio in carrozza e attraversata da due strade pubbliche, qualche sentiero pedonale e niente più. Nel corso della realizzazione, attivata a partire dal 1842, alcune modifiche vengono apportate per arricchire l'organizzazione spaziale: vengono previsti due laghetti, di cui ne viene inizialmente realizzato solo uno, la rete dei percorsi è più articolata, alla parte occidentale viene dato un carattere di area boscata. Aperto nel 1845, il Victoria Park, destinato a diventare in assoluto il parco più popolare tra i londinesi, scatenò accese critiche per la sua estetica dimessa. Negli anni successivi, venero attuati alcuni interventi di miglioramento, sollecitati dalla cittadinanza e dallo stesso progettista.
Grande successo ebbe l'inserimento del secondo lago, con funzione altamente ricreativa e igienica: serviva come bagno pubblico e spazio destinato al nuoto, ma solo per gli uomini. Quando un bel giorno una folla di diecimila persone si presentò per usufruirne nell'arco di una

---

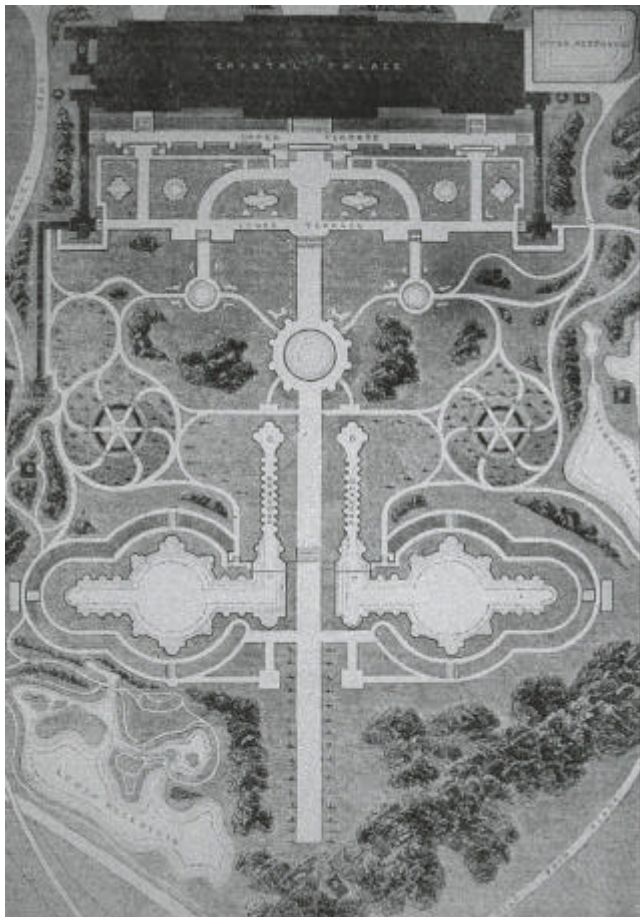
[100]Major fece comunque tesoro delle critiche mosse ai suoi parchi. Nel 1852, pubblica il suo principale trattato, *The Theory and practice of landcsape gardening,*in cui avrà modo di esprimere compiutamente una sua concezione aggiornata del parco pubblico, in cui ricerca estetica, finalità didattiche, e offerta ludico-ricreativa si fondono per dare vita ad un unico luogo. Cfr. FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 180.
[101] Si tratta della già citata relazione del *Select Committee on Public Walks.*
[102] Parco reale opera di John Nash, realizzato seguendo il meccanismo degli *squares*: valorizzare un'iniziativa immobiliare, con la creazione di ricche abitazioni affacciate nel verde. "Disegnato nel 1812, aperto nel 1838, Regent's Park è andato evolvendo come parco pubblico, al pari di tutti gli altri grandi parchi londinesi, grazie anche al fatto di essere stato destinato ad ospitare, sul finire dei lavori di preparazione, il giardino zoologico della città" (FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992, pag. 91). Il Panzini segnala invece l'apertura del parco nel 1835 (op. cit., pag.148).
[103] E' a questa struttura tecnica che amministra le proprietà della corona. Diretto da un membro del governo in carica, l'Ufficio è responsabile degli interventi sulle proprietà.
[104] James Pennethorne (1801 – 1871), è un paesaggista che si è formato alla scuola di Nash. Sarà responsabile del *Metropolitan Board of Works,* organismo di governo infrastrutturale dell'area metropolitana londinese, creato nel 1855 per far fronte alla necessità di gestire razionalmente lo sviluppo della città. Si trasformerà nel 1885 nel *London County Council*, e più tardi, nel 1965, nel *Greater London Council*.

sola giornata, il lago venne ampliato e la costruzione di un terzo bacino fu intrapresa nella zona est.
Pennethorne lavorò anche ad un secondo parco pubblico, nell'area sud occidentale della città, lungo il Tamigi, il Battersea Park. Il progetto elaborato propone il modello di organizzazione spaziale che prevale nella costruzione dei parchi della metà del secolo: "ha una generale struttura formale data da una croce di viali, il cui intersecarsi è segnato da uno spiazzo circolare, mentre l'intero ambito è trattato come un parco paesaggistico disegnato da un sinuoso percorso di cintura, un frastagliato lago con isolette scavato nel 1860 nel quadrante sud-orientale, masse arboree disposte a perimetrare una sequenza di aree a prato"[105].

Una planimetria del Victoria Park del 1863, in cui sono registrati i miglioramenti apportati rispetto alle precedenti sistemazioni, e che comprendono, nella parte est due laghetti per attività balneari, e al cento un padiglione con una fontana. (da FRANCO PANZINI, op. cit., pag. 186).

Victoria Park e Battersea Park, rappresentano a Londra la prima realizzazione di parchi concepiti come servizi aperti a tutti. Tuttavia qualcosa va chiarito rispetto al carattere di questi luoghi, *pubblici* in una forma che potremmo definire "specializzata" o settorializzata: nati per i piaceri del popolo più derelitto e povero, all'inizio non vennero certo frequentati da borghesia ed alta società, che potevano contare su altre riserve di natura privata. L'ideale riformista del parco pubblico urbano come reale spazio interclassista resta, in questa fase, ancora una utopia.
Intanto nella capitale ci si sta preparando ad un grande evento: la prima *Grande Esposizione dei Lavori dell'Industria di tutte le Nazioni* del 1851, in allestimento ad Hyde Park[106]. Per lo stato britannico si tratta di una straordinaria occasione di celebrazione della modernità e di esibizione della propria potenza tecnologica: poiché occorre qualcosa di eccezionalmente innovativo come sede espositiva della manifestazione, si indice un concorso di progettazione, ma la gara non fornisce risultati soddisfacenti. Viene allora dato l'incarico a John Paxton, già noto come geniale e innovativo progettista di grandi serre[107], oltre che del *Birkenhead Park,* di ideare l'edificio espositivo. Dall'abilità inventiva e tecnico-creativa del brillante progettista scaturisce in breve tempo qualcosa di mai visto: il *Crystal Palace*, una maestosa costruzione in ferro e vetro lunga seicento metri, ampia centotrenta e alta quaranta metri, atta ad ospitare su più livelli gli *stand* dei prodotti.
E' il trionfo di una nuova estetica, legata agli sviluppi della scienza e della tecnica ed all'uso dei nuovi materiali.

---

[105] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 187.
[106] La scelta della sede della manifestazione sarà molto criticata, si teme infatti il degrado del parco. In effetti durante una prima fase dei lavori di allestimento viene tagliato un secolare boschetto di olmi, e lo scempio creerà molto scalpore, e la vicenda verrà discussa addirittura in Parlamento.
[107] Paxton aveva realizzato ad esempio una grande serra a Chatsworth, il *Great Conservatory*, definito ancora nel 1882 dall'Ispettore ai giardini di Potsdam come una foresta delle Muse.

Sopra, il *Crystal Palace*, così come viene realizzato ad Hyde Park, *al centro* una veduta dell'allestimento interno, *sotto,* la sua collocazione nel parco appositamente creato a Sydenham per ospitare la struttura.
(da FRANCO PANZINI, op. cit., pagg. 204 e 207).

Come ci si può immaginare, sul *Palace* piovvero però anche le critiche di chi, come Ruskin e Morris, dichiarava di non poter apprezzare quel tipo di bellezza prodotta dalla civiltà delle macchine[108]. In ogni caso, la risonanza dell'opera fu tale che l'Esposizione venne visitata da circa sei milioni di persone. Alla sua chiusura, il pubblico si chiese quale destino avrebbe avuto la grande struttura, di cui era previsto lo smantellamento, confermato dopo un acceso dibattito parlamentare, nel 1852. Si presentò così l'occasione per mettere alla prova il nuovo spirito imprenditoriale Ottocentesco: un gruppo di privati fonda la *Crystal Palace Company*, con l'obiettivo di raccogliere il denaro necessario alla costruzione di un parco didattico e ricreativo dove ricostruire il grande edificio. L'iniziativa portò alla realizzazione del *Parco del Crystal Palace* a Sydenham, una zona agricola a sud di Londra. Quello offerto nel complesso di Sydenham venne ritenuto "un tipo di svago raffinato, pensato per elevare l'intelletto, istruire la mente, e accrescere il cuore" e il parco era destinato ad offrire una suadente alternativa ai milioni di persone che non potevano avere "altro incentivo al divertimento che quello che gli è offerto dai bar in cui si beve gin, dalle sale da ballo e dalle birrerie"[109].
Il parco che ospitava l'edificio venne ideato dallo stesso Paxton come un vero e proprio luogo delle meraviglie e fu allestito secondo un ricco programma educativo e ricreativo, in cui si mescolavano gusto museografico, scenografie didattiche e spirito ludico. L'impianto formale, spartito da un grande asse centrale derivava, come precisato dall'autore, da una "gradevole mistura degli stili inglese e italiano". Il *Palace* ricostruito, opportunamente riadattato e fiancheggiato da due torri-serbatoio necessarie ad alimentare un complicato sistema di riscaldamento interno, ospitava un rigoglioso giardino tropicale, ricco di piante esotiche. John Ruskin, liquidò all'epoca il risultato estetico complessivo senza tanti complimenti, definendo l'edificio "una serra per cetrioli tra due ciminiere"[110]. Ma a parte questo acido commento, l'operazione riuscì benissimo, ed il parco, sempre molto frequentato, restò in funzione fino al 1936, anno in cui il Palace venne purtroppo distrutto da un incendio.

Parchi, giardini e promenades. Parigi capitale della modernità

Intorno alla metà dell'Ottocento, il parco urbano pubblico è già una ben definita categoria spaziale della città moderna ed è oggetto di numerose applicazioni in tutta Europa. In questa fase della sua biografia, il parco, se si guarda all'esperienza inglese e tedesca, presenta già il carattere di *attrezzatura urbana*, con finalità salutiste, ricreative e morali, destinata ad offrire un servizio collettivo e "funziona come un dispositivo che prevede:

1. dei produttori e una produzione (il verde urbano attrezzato, la tecnica che gli si collega),
2. dei consumatori (la folla disciplinata dei visitatori);
3. un sistema normativo del comportamento collettivo (insegnare al fruitore l'uso del servizio."[111]

Questa concezione deriva direttamente dall'applicazione degli ideali borghesi di riformismo sociale e dal filantropismo, più o meno illuminato, di imprenditori privati. La sua immagine estetica è creata, quindi, in funzione della sua finalizzazione etica come spazio educativo e del suo utilizzo sociale a scopo igienico – funzionale. Il corredo di attività ricreative, messo a punto per soddisfare le necessità del cittadino urbano, va ormai ben oltre il solo esercizio della pubblica passeggiata. I primi parchi inglesi si prendono in carico la responsabilità di fornire tutto insieme viali per passeggiare, natura da contemplare, terreni di gioco, spazi per spettacoli e feste, laghi in cui nuotare, strutture di accoglienza….
Una metafora efficace per definire l'idea di parco pubblico urbano delle prime esperienze inglesi, è quella del *serbatoio di natura e di campagna* costruito come intervento tampone.

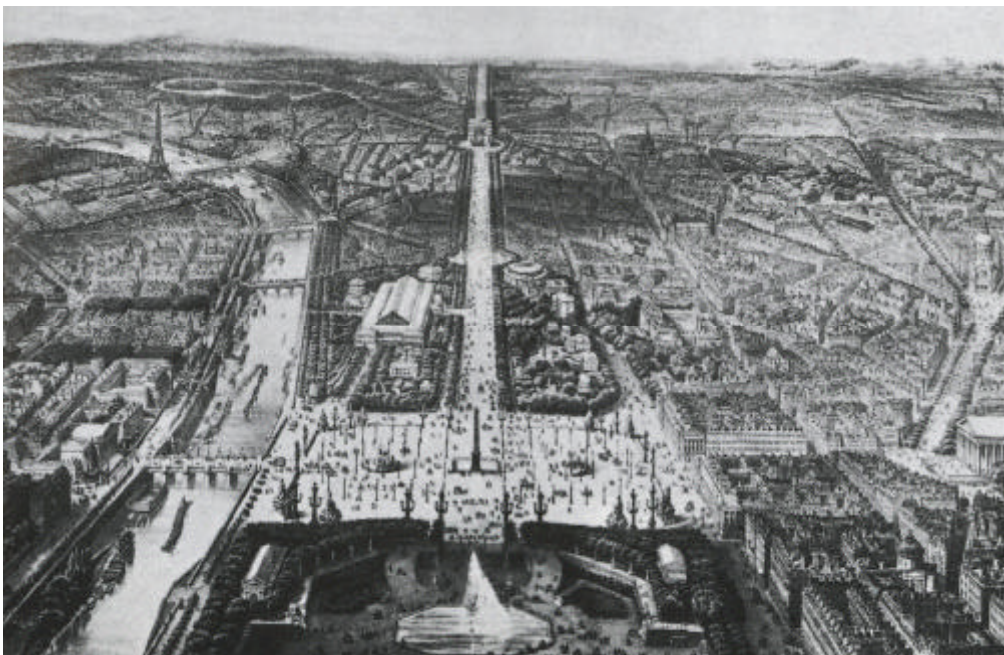
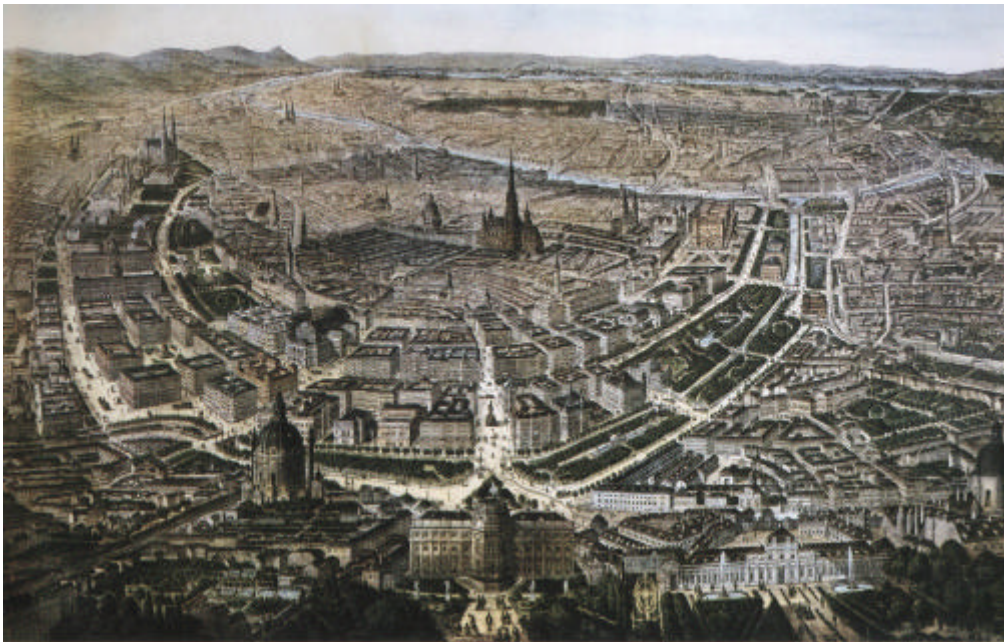
[108] Cfr. UMBERTO ECO, a cura di, op.cit., pag. 367.
[109] E' così che l'iniziativa viene presentata dalla società costruttrice. Cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 206.
[110] Cit. in FRANCO PANZINI, *Ibidem*.
[111] GEORGE TEYSSOT, *Grandi macchine pensanti*, Editoriale di "Lotus International" n°30/1981. Pagg. 2 - 10.

Come una specie di stazione di rifornimento di benessere che ha conquistato una sua posizione sottraendo con fatica terreno alle costruzioni, il parco, di dimensioni che vanno dai cinquanta ettari in su, se ne sta agganciato al tessuto urbano con il suo *naturale* scenario estetico, dimostrando di potersi costituire come elemento alternativo (e diversamente propositivo) nell'organizzazione spaziale della città che cresce. Quella condensata nei *parchi – serbatoio* è una natura ad espansione controllata dentro un recinto, costituito da cinte murarie, cancellate o fronti urbani, che per quanto grande può essere, resta a segnalare prima di tutto il carattere di reciproca alterità, ideale e spaziale, tra ciò che sta dentro e ciò che sta fuori.
Il rapporto tra le due figure, parco e città, appare regolato da una dinamica estetica oppositiva, e da un'etica compensativa.
Nel resto del continente, in rapporto ai diversi meccanismi di industrializzazione e di controllo socio-politico dello sviluppo urbano, la stagione del parco Ottocentesco ha modo di svilupparsi con altri ritmi: per esempio, più gradualmente, in un clima di proficua incubazione di idee e proposte, come in Germania, o sbocciando con grande energia innovatrice, come nel caso dell'esperienza paradigmatica dei *grand travaux* parigini.
Il dato emergente delle esperienze continentali della metà dell'Ottocento è che alla concezione di parco come isola verde, comincia a sovrapporsi quella della definizione di un sistema di parchi e giardini identificato come strumento di controllo della *forma urbis*, ma anche come meccanismo di *captatio benevolentiae* popolare.
A Berlino, Lenné[112] presenta nel 1840 il suo *Progetto per l'abbellimento e la delimitazione di Berlino e delle sue immediate vicinanze*, con cui propone una riconfigurazione della organizzazione spaziale della città basata su una diffusione sistematica di parchi e giardini, secondo un'ottica lungimirante di crescita programmata[113] che arriverà a delineare un sistema di cintura verde. Scrive il paesaggista nella sua relazione del progetto:

"Mi sembra indispensabile osservare che il piano qui presentato non soltanto risponde al soddisfacimento delle esigenze attuali, ma anche, ciò che è di fondamentale importanza, a quelle di un futuro più lontano, e che perciò esso non propone l'immediata attuazione dei differenti progetti qui appena abbozzati per l'ampliamento della capitale e per l'acquisizione di spazi destinati al suo sviluppo industriale e al suo abbellimento"[114].

Sviluppo industriale e abbellimento: sono i caratteri che rendono le città moderne, nell'ottica del nuovo modello borghese di civilizzazione e di benessere cittadino. Ed il tema dell'abbellimento è perseguito puntualmente con la realizzazione dei parchi popolari, leggibili sia come indicatori estetici del livello di *ammodernamento* urbano, sia come "attrezzature che devono garantire (…) alla popolazione una fonte di pura fruizione e di godimento etico della natura"[115] nella città Ottocentesca. In analogia a quelli inglesi, i parchi berlinesi dell'epoca, grazie alla lezione del trattato di Hirschefeld (che influenzò fortemente tutta la produzione europea dell'epoca), presentano alcune costanti: tranquille passeggiate, un grande campo giochi, campionari botanici di specie arboree, e "statue di benemeriti uomini di Stato"[116]. Propositi di abbellimento sono espressi anche per Vienna dall'imperatore austriaco Francesco Giuseppe in un bando di concorso del 1857[117]: si preannuncia l'esperienza della *Ringstrasse*[118].

---

[112] Peter Joseph Lenné (1789 – 1866), paesaggista, fu direttore dei giardini reali delle città di residenza di Berlino e Potsdam.
[113] Per una lettura dell'esperienza dei parchi berlinesi dell'Ottocento si rimanda a Franco Panzini, op.cit., 1993, pagg. 214 -217, ed a Hartwig Schmidt, *Propositi di abbellimento. La progettazione del verde a Berlino nel secolo XIX*, di "Lotus International" n°30/1981. Pagg. 81 - 89.
[114] Cit. in Hartwig Schmidt, op.cit., pagg. 81.
[115] Da una relazione del consiglio comunale di Berlino, 1861 – 1876, cit. in Hartwig Schmidt, op.cit. pag.86.
[116] Hartwig Schmidt, *Ibidem.*
[117] " E' mia volontà che l'ampliamento della città interna, per un adeguato collegamento della stessa con i suburbi, sia intrapreso il più presto possibile; e anche che nello stesso tempo siano presi in considerazione il miglioramento e l'abbellimento della città che è mia residenza capitale" vi dichiara l'imperatore, cit. in Franco Panzini, op.cit., 1993, pag.218.
[118] Per una lettura dell'esperienza del sistema del verde urbano viennese dell'Ottocento si rimanda a Giovanni Denti, Annalisa Mauri, a cura di, *La Ringstrasse. Vienna e le trasformazioni Ottocentesche delle grandi città europee,*

Interventi Ottocenteschi di riforma urbanistica paradigmatici: il sistema degli spazi aperti struttura la forma del costruito. *Sopra,* una veduta del *Ring* di Vienna: una fascia di giardini e parchi circonda la città vecchia e la separa dalle nuove espansioni. *Sotto*, l'haussmannizzazione di Parigi capitale del XIX secolo, in una veduta aerea del 1889. Il tracciato ordinatore del viale degli Champs-E'lysées *tende* la simbologia del potere napoleonico da Piazza della Concordia proseguendo al di là dell'Arco di Trionfo, con il completamento del progetto della Croisée.
(da ROBERTO CASSETTI, MARCELLO FAGIOLO, a cura di, *Roma. Il verde e la città,* Gangemi, Roma 2002. Pagg. 228 e 231).

Officina edizioni, Roma 1999, e al breve saggio di MARIA MARCHETTI, *Giardini e parchi a Vienna nel secolo XIX*, in AURORA SCOTTI TOSINI, a cura di, *Dal giardino al parco urbano. Il verde nella città dell'Ottocento,* Celid, Torino 1999. Pagg. 19 – 27.

L'ampia fascia anulare di verde costituito dall'antico sistema difensivo e dal circostante *Glacis*, un vuoto promettente ereditato dalla città grazie ad una speciale politica di non intervento costruito, costituisce l'oggetto di attenzione privilegiata delle trasformazioni. Il modello Ottocentesco della *cintura verde* trova in questa esperienza espressione paradigmatica.
L'esperienza emblematica dell'importante capitolo della modernizzazione urbana rappresentato dal fermento riformista Ottocentesco, è però, senza alcun dubbio, quella condotta a Parigi[119], la *capitale del XIX secolo*, così ben descritta dalla mente lucida e perforatrice di Walter Benjamin.
Nella Parigi di Napoleone III, giunto al potere dopo il colpo di stato del 1851, il Barone Haussmann compie "il primo, e forse l'ultimo tentativo di controllo dettagliato dello spazio orientante"[120]: soppresso il corpo medievale, la capitale viene configurata in funzione di un nuovo modello di vita, non c'è solo da celebrare il mondo della borghesia imprenditoriale, ma anche da esporlo nella sua cangiante multiformità[121].
Nella costruzione del sistema delle *promenades* parigine[122], così ben illustrato dall'abile esecutore Alphand[123], si legge molto di più dell'applicazione di una magistrale lezione di urbanistica con finalità igienico-funzionali ed estetico-educative.
A partire dal 1854, ad essere modellata è l'immagine stessa della moderna metropoli produttiva, tradotta in una forma propria[124] che condensa una dimensione fisica, spaziale e politica completamente diversa dal passato. Lo spazio pubblico non è più solo scena entro cui ci si muove, ma scena che si muove e che fa muovere: oltre alla circolazione delle persone, è destinato alla circolazione della cultura, dei modi di intrattenimento e ricreazione, e soprattutto, delle merci.
Il cambio di concezione avviene in base ad un disegno unitario di riorganizzazione complessiva, in cui verde urbano, *promenades*, *boulevardes*, piazze, monumenti, edifici ed arredi costituiscono figure e personaggi comprimari di un unico grande racconto: quello della città macchinizzata. L'organismo urbano è sezionato rispetto al funzionamento delle sue varie parti, funzionamento che si basa, e anche qui sta la sorprendente carica innovativa del processo di *haussmannizzazione*, su reti (viarie, fognarie, di distribuzione dell'acqua) e sistemi (dei parchi, giardini, *squares* e viali alberati)[125].

---

[119] Una rassegna bibliografica sulle trasformazioni delle Parigi di Napoleone III è contenuta alle pagg. 335 - 336 di FRANCO PANZINI, op.cit., 1993. All'analisi dell'esperienza parigina viene dedicata un'ampia e approfondita sezione del saggio *Il giardino e la città* di GIOVANNI CERAMI, già citato. Si segnalano inoltre due preziosi articoli: uno di FRANCOIS CHOAYS, *La Parigi di Haussmann, ultima forma della città occidentale: ruolo degli spazi verdi e dell'arredo urbano* in ERNESTO D'ALFONSO, a cura di, *L'orizzonte del post-urbano,* Officina, Roma, 1992, pagg. 63 – 88, l'altro di ROSA TAMBORRINO, *Haussmann e il piano per una capitale moderna* in "Urbanistica" N°111, dicembre1998.

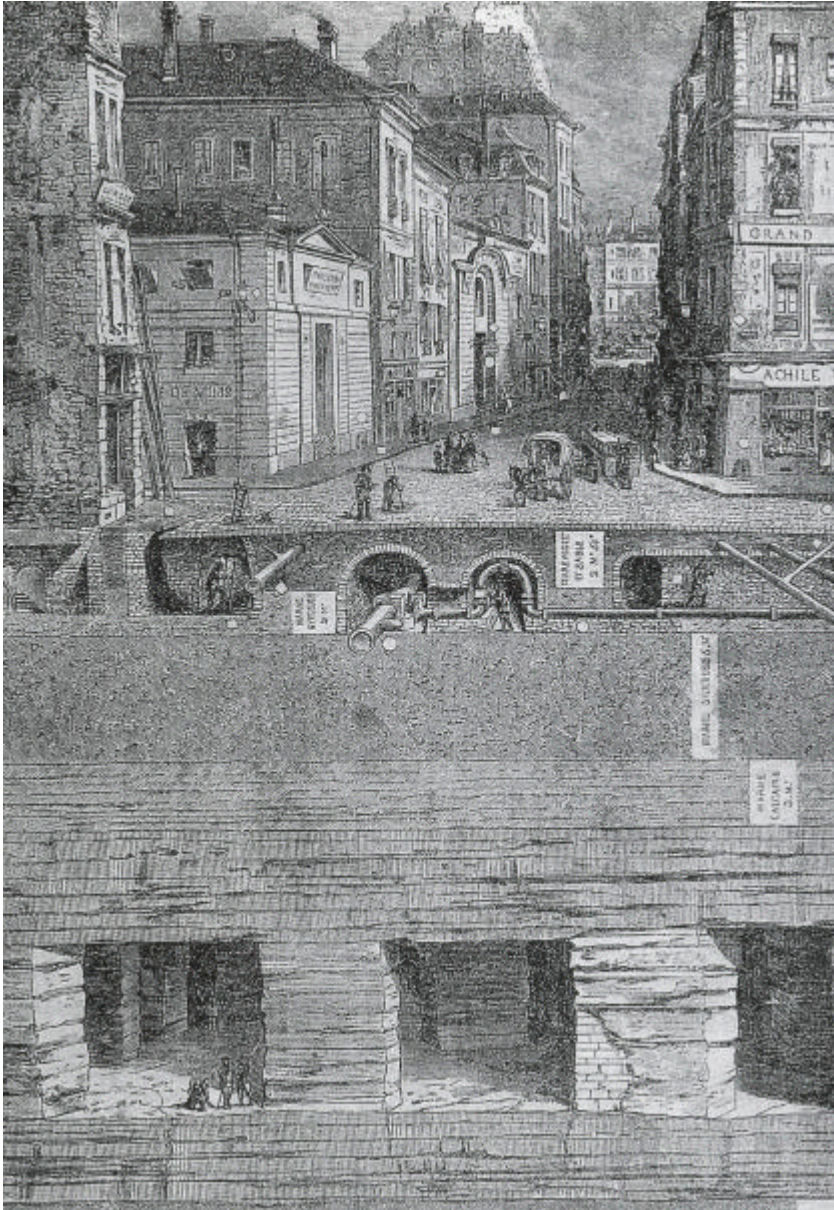
[120] ENZO SCANDURRA, *Gli stormi e l'urbanistica. Progettare nella contemporaneità*, Meltemi, Roma 2001. Pag. 76.

[121] Quando Napoleone III arriva al potere, dopo il colpo di stato del 1851, viene avviato un periodo di stabilità politica, in cui assume maggiore potere quell'ala della borghesia "che pensa a Parigi come alla capitale di uno stato forte e organizzato, una città che vuole assumere la leadership in campo europeo e che intende tradurre tutto ciò in un programma di riforma urbana mai prima di allora sperimentato. La concentrazione di potere economico e potere politico è la premessa per concepire ed attuare un piano urbanistico capace di attivare in modo organico tutte le procedure tecniche, giuridiche e finanziarie necessarie a dar corpo e forma all'idea stessa di un modo nuovo e moderno di amministrare la città". In FRANCO MIGLIORINI, op.cit., 1992, pag. 93.

[122] Come è noto, tutta l'operazione di costruzione e riordino del sistema del verde urbano parigino è stata illustrata da ADOLPHE ALPHAND con dovizia di descrizioni iconografiche e scritte, nella sua raffinata opera il cui titolo è già una promessa di esaustività: *Les promenades de Paris*. *Histoire, Description des embellissements, dépenses de création et d'éntretien des Bois de Boulogne et de Vincennes, Champs-Elysées, parcs, squares, boulevards et palnces plantées. Etude sur l'Art des Jardins et Arboretum*, Rotschild ed., Paris, 1867 - 1873.

[123] Una breve ma esaustiva scheda biografica su Alphand si trova nel bel saggio, ricco di illuminanti suggestioni, di MARIA LUISA MARCECA, *Serbatoio, circolazione, residuo. J. C. A. Alphand, il bello tecnologico e la città verde* in "Lotus International" N°.30/1981, pagg. 57 – 65.

[124] Cfr. FRANCOIS CHOAYS, *La Parigi di Haussmann, ultima forma della città occidentale: ruolo degli spazi versi e dell'arredo urbano* in ERNESTO D'ALFONSO, a cura di, *L'orizzonte del post-urbano,* Officina, Roma, 1992. Pag. 64. Citata anche in ENZO SCANDURRA, op. cit., pag. 76, e GIOVANNI CERAMI, op. cit., pag. XII.

[125] Una efficiente ed articolata macchina tecnica amministrativa viene predisposta per rendere operativi i *Travaux.* E' sotto Haussmann, nel 1853, che viene creato il celeberrimo *Service des Promenade et des Plantations de Paris*, diretto dall'ingegnere Jean-Charles- Adolphe Alphand, allora trentasettenne, di cui Haussmann aveva avuto modo di riconoscere le capacità durante un suo precedente incarico come prefetto di Bordeaux. Ad Alphand sono affiancati l'architetto Gabriel Davioud ed il giardiniere paesaggista Jean-Pierre Barillet-Deschamps. Questa impareggiabile

Il processo di modernizzazione della capitale francese mette in opera un programma di infrastrutturazione che non risparmia il *ventre* della città. In una stampa del periodo, una sezione stradale viene riprodotta con attenzione stratigrafica: funzionamento delle fognature, reti tecnologiche e tubazioni sono il risultato di una gestione illuminata di una modernità urbana che richiede *embellissement* e igiene urbana.
(Immagine da GIOVANNI CERAMI, op.cit. Tav. 8)

squadra di tecnici fa dell'arte dei giardini "in chiave urbana" una disciplina aperta a più saperi, in cui principi estetici ed innovazione tecnologica si mescolano con successo. La figura del *landescapegardener* pare quella più adatta a comporre i nuovi paesaggi urbani (Cfr. GIOVANNI CERAMI, op.cit. Pag. 61).

Flusso, circolazione, movimento, sono i concetti che paiono strutturare il nuovo paesaggio metropolitano: informano la costruzione delle grandi assialità prospettiche che incanalano l'azione riformatrice sulle successioni spaziali, chiare e leggibili alle grandi distanze, così come l'organizzazione dei reticoli curvilinei continui e delle serpentine che mulinano con moto incessante nel disegno raffinato dei parchi, dei giardini, degli *squares*.
Per i parchi pubblici, poi, e lo sottolinea bene Anna Giannetti[126], l'Alphand esprime la propria preoccupazione perché siano realizzati come giardini con *plus d'allées*, così da far circolare un gran numero di persone. In questa determinazione a favorire il movimento e la circolazione, si cela un principio che porta ad assimilare il funzionamento dei parchi e della città a quello del motore, "con il suo sistema di stantuffi, pistoni, valvole trasudanti" che "produce uno sforzo che richiama quello fisiologico e riassume sia quello biologico che quello tecnico"[127].

"La costruzione del parco alphandiano come la costruzione dell'organismo-città di Haussmann si modellano metaforicamente al funzionamento del motore nei suoi momenti fondamentali"[128].

Insomma, città e parco, in cui l'elemento organico si compenetra con quello artificiale creando una efficace simbiosi biologico-macchinista, diventano organismi che appaiono dotati di una vita propria, anche grazie alla spettacolare attività in essi generata.
Turbìne idrauliche, speciali mezzi in ferro e ghisa atti al trasporto di alberi ben sviluppati per un paesaggio a "pronto effetto", serre ad aria o acqua calda, tutto il repertorio di soluzioni tecnico-ingegneristiche adottato a *Les Buttes-Chaumont*: i parchi e tutta la città, come industriose officine in cui ogni scelta progettuale appare guidata dalla volontà di evocare "una magica associazione di idee con la forza", sono i luoghi dell'esaltazione della tecnica[129], di un progresso a beneficio del singolo e della collettività in cui la macchina assume un potere salvifico.
La tecnica è "intesa come sfruttamento di quel vasto serbatoio di energia che è la natura: vento, acqua, fuoco"[130].

"L'uomo raffigurato nelle incisioni de *Les promenades de Paris*, operaio o tecnico, giardiniere o passeggiatore non è occupato in fatiche sovraumane: il suo compito è quello di mostrarsi nella sua piccolezza, quasi irriconoscibile, supporto alle macchine o altrimenti ammiratore di esse."[131]

Ma occorre un'ulteriore sottolineatura, anche se si ragiona di cose note: dietro le attrezzature, le tecnologie, le invenzioni ingegneristiche e le sperimentazioni innovative si muove una macchina ben più potente, di cui tutta la città trasformata è rappresentazione, e che è la macchina politica e amministrativa dello Stato, mossa da Napoleone III.
Il nuovo ordine impresso alla capitale si basa su una necessità di *rifondazione spaziale*, che è prima di tutto rifondazione politica ed economica.
Tagli e sventramenti sono necessari anche per demolire le roccaforti insurrezionali: le ragioni militari e di ordine pubblico sono complementari a quelle della circolazione[132].
L'avanzata della *distruzione creativa* del prefetto parigino riscosse come è noto anche molte critiche. E sono critiche volte sia ai risultati estetici, sia alle implicazioni etico-sociali dell'operazione che, fatta in nome del popolo, di fatto favorisce spudoratamente la classe borghese.

---

[126] ANNA GIANNETTI, *Il parco pubblico da modello a necessità,* in GIOVANNI CERAMI, op.cit., pag. 59.
[127] MARIA LUISA MARCECA, *Serbatoio, circolazione, residuo. J. C. A. Alphand, il bello tecnologico e la città verde* in "Lotus International" N°.30/1981. Pag. 58.
[128] MARIA LUISA MARCECA, *Ibidem.*
[129] MARIA LUISA MARCECA, *Ibidem.*
[130] MARIA LUISA MARCECA, *Ibidem.*
[131] MARIA LUISA MARCECA, op. cit, pag.60.
[132] Cfr. GIOVANNI CERAMI, op.cit., pag. 23.

Planimetria e veduta dello sperone calcareo del parco parigino di *Les Buttes Chaumont*, realizzato su progetto di Pierre Barillet-Deschamps e sotto la direzione di J.C.A. Alphand dal 1864 al 1867. Esteso su 25 ettari di superficie dalla morfologia complessa, costituisce una delle più sorprendenti creazioni della *fabbrica di modernità* che fu la Parigi di Napoleone III.Da ex cava di pietra e terreno urbano degradato, il parco, ancora oggi uno dei più amati dai parigini e non solo, è antenato dei contemporanei parchi post-industriali.

Nel 1926, il poeta surrealista Louis Aragon pubblica le *Paysan de Paris*, lettura di una Parigi in versione notturna, in cui il resoconto di una passeggiata a *Les Buttes Chaumont* fornisce materia per trattare del sentimento della natura nel cittadino metropolitano. Il parco è una figura di sogno, un punto di vista straniero sulla città, dove, come annota Pedrolli, l'esperienza dello straniamento diviene strumento di immaginazione. "(..) All'avvicinarsi del parco ove *è annidato l'inconscio della città*, i grandi fattori della vita cittadina assumono un aspetto minaccioso e sorgono al di sopra dei terreni incolti e delle capanne dei cenciaioli e degli ortolani con tutta la maestà convenzionale ed il gesto irrigidito delle statue". (cit. in ALBERTO PEDROLLI, *La metropoli moderna nel discorso della letteratura d'avanguardia: Le Paysan de Paris di Louis Aragon*, in "Atti IRTU 90/91" Facoltà di Architettura, Alinea, 1991. Pagg. 34 – 40).

La costosa macchina pubblica, per agire con successo, favorì meccanismi di liberismo imprenditoriale, in cui la produzione di alloggi ed abitazioni divenne una forma di investimento vantaggioso per i privati con a disposizione capitali da investire. La costruzione di un *sistema di promenades* concorre a rendere più appetibili i nuovi quartieri, la presenza di verde urbano, come già le esperienze londinesi degli *squares* e dei primi parchi aveva dimostrato, è un elemento di qualificazione sostanziale della moderna metropoli e di valorizzazione fondiaria.
I *Grand Travaux* parigini si fanno promotori di un preciso *modus operandi*, presto imitato in altre città europee, detto appunto della *haussmannizzazione*, secondo una connotazione che sta "ad indicare la creazione di un paesaggio urbano omologato su parametri di uniformità e regolarità, ritenuti da molti monotoni e ripetitivi"[133].
Anche in Francia, come in Inghilterra, il romanzo sociale denuncia e racconta: effetti e motivazioni del drastico cambiamento di scena urbana e politica, sono al centro delle opere di scrittori come Flaubert, Zola, Hugo[134].
Le immagini della nuova capitale faranno a scrivere a Baudelaire, che nel 1848 salì sulle barricate dalla parte degli insorti, "con i guanti e la tuba in una mano ed il fucile nell'altra[135]":

"La vecchia Parigi è morta: la forma di una città cambia più in fretta, ahimè, dell'animo di un mortale".

Haussmann, che è ben consapevole sia del suo ruolo di innovatore, sia della forza di rottura del suo intervento, alla violenza delle critiche ed all'opposizione dei molti e autorevoli testimoni, replica nelle sue *Mémoires,*con altrettanto vigore:

"La generazione presente non ha la minima idea di cosa fosse questa porzione di Parigi (fra il Louvre e l'Hotel de Ville) prima della sua completa trasformazione dal 1852 al 1854. (…)
E quale popolazione vi abitava! (…) Che le vie strette e tortuose soprattutto nel centro fossero quasi impenetrabili alla circolazione, sporche, puzzolenti, malsane, di questo non gliene importa nulla.
Che i nostri sventramenti, i nostri <<pretesi abbellimenti>> abbiano dotato vecchi e nuovi quartieri di spazio, di aria, di luce, di verde e di fiori, in una parola di ciò che dispensa la salute, al tempo stesso rallegrando la vista, bell'affare!
Ma, in tutti i casi, non è affar loro.
Ma, brava gente, che dal fondo delle vostre biblioteche sembrate non aver visto nulla, citate almeno un vecchio monumento degno di interesse, un edificio pregevole per l'arte, curioso per i suoi ricordi, che la mia amministrazione abbia distrutto, e del quale invece non si sia occupata per liberarlo e per quanto possibile per valorizzarlo visivamente!"[136].

Il prefetto parigino difende, qui, il suo operato anche in nome di una illuminata pratica operativa, in cui si sommano *previsioni dall'alto* e *visioni dal basso*. Sopralluogo e rilievo topografico, come è noto, costituiscono due momenti chiave del suo *modus operandi*, in cui le scelte di una pianificazione studiata a tavolino, da e con Napoleone III, si ibridano con quelle desunte dalla conoscenza diretta dei luoghi e delle loro specifiche condizioni.
La composizione per scene della città viene eseguita applicando il metodo di un paesaggista all'opera per la realizzazione di un parco[137]: non solo tagliando, componendo, ricomponendo pezzi di città, ma valutando materiali, colori, elementi, visuali.
Persino Hugo, che pure aveva dichiarato guerra ai demolitori, finì per ammettere alla fine delle operazioni che sotto la nuova Parigi la vecchia si distingueva ancora, come un vecchio testo tra le righe del nuovo[138].
La moderna metropoli era stata trattata e progettata come un paesaggio.

---

133 ROSA TAMBORRINO, op. cit, pag.125.
134 Flavia Schiavo, nel volume già citato, ci offre una ben selezionata antologia di brani letterari, da Zola a de Balzac, da Flaubert a Hugo, da Rimbaud a de Goncourt, in cui le immagini del cambiamento operato dalla macchina demolitice di Haussmann vengono evocate con fin troppo lucido disincanto.
135 Note introduttive in GABRIELLA VIOLATO, a cura di, CHARLES BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, Universale Marsilio, Venezia 1994. Pagg. 38 – 39.
136 GEORGES EUGENE HAUSSMANN, *Mémoires du Baron Haussmann*, Havard, Parigi 1890 – 1893. Cit. in GIOVANNI CERAMI, op. cit., 2004, pagg. 22 – 23.
137 Cfr. ANNA GIANNETTI, op. cit., in GIOVANNI CERAMI, op. cit., 2004, pagg. 60-62.
138 Cfr. ANNA GIANNETTI, op. cit., in GIOVANNI CERAMI, op. cit., 2004, pag. 61.

"L'esperienza haussmanniana ha come vistosa conseguenza il rafforzarsi dell'ipotesi che sia competenza dei *landescapegardeners* la progettazione urbana e che le *travail* dell'ingegnere, dell'architetto e dell' <<*édile se mêle à celui du paysagiste*>>"[139].

A Parigi, quindi, la lezione desunta dalla tradizione del paesaggismo inglese viene applicata a tutta la città. L'idea del *fare paesaggio* guida la composizione spaziale e favorisce la produzione di modi per la sua percezione. Si mette a punto un dispositivo per fabbricare un nuovo senso dei luoghi, oltre che nuovi luoghi. Nei parchi, il tema paesaggistico viene declinato nella sua valenza estetica in figure altre rispetto al modello inglese: non sono teatro di una *rus in urbe,* ma di una porzione di città con natura, e, come si è visto, di una natura arditamente tecnicizzata e macchinizzata.
Nella seconda metà dell'Ottocento, queste due differenti concezioni estetiche della natura del parco, pur nell'adesione ad uno stesso stile compositivo, concorrono a marcare le differenze tra i due nuovi modelli consolidati di città industriale moderna: Londra e Parigi. Anche agli occhi di un visitatore americano qualificato quale il sovrintendente del Fairmount Park (una grande riserva naturale nei pressi di Philadelphia), tali differenze sono evidenti. Di ritorno da un lungo viaggio formativo in giro per l'Europa centro-occidentale[140], nel 1880 Russel Thayer prepara un accurato rapporto[141] per la commissione direttiva del parco, in cui registra impressioni, commenti, critiche.

"La necessità di provvedere spazi dove la gente possa ricrearsi, respirare l'aria fresca incontaminata dal fumo e dai gas della Città, e vedere l'erba verde e gli alberi che crescono è così universalmente riconosciuta in tutto il mondo civilizzato, che oggi non ci sono che poche città di qualche importanza in Europa che non abbiano i loro parchi o terreni per divertimento pubblico. Londra, Parigi, Vienna, e altre grandi capitali del vecchio mondo sono tutte provviste di parchi di maggior o minore estensione"[142]

Rispetto alla ricca rassegna offerta dal vecchio mondo, che mostra una panoramica uniformata sulla diffusione del modello informale, Thayer non si esime dal sottolineare la diversità di approccio progettuale tra le applicazioni inglesi e quelle francesi (ed in genere continentali). L'americano accorda la sua preferenza alla prima, originale, declinazione del modello paesaggistico: migliori gli paiono i parchi inglesi, dove le "foreste di vigorose querce" secolari, potente testimonianza del passato, producono suggestioni che ben si accordano con la poetica della *wilderness* ed il sentimento della Natura coltivato nella selvaggia bellezza del Nuovo Mondo. I parchi francesi mostrano invece un grado eccessivo di artificiosità e sono il prodotto di risultati "ottenibili attraverso la spesa di grandi somme rivolte ai miglioramenti e alle decorazioni artificiali, e impressionano i visitatori per il carattere artistico del lavoro che vi è profuso"[143].
In ogni caso, i parchi delle capitali europee hanno tutti una caratteristica importante: "sono facilmente accessibili agli abitanti delle città in cui sono situati, e generalmente sono raggiunti da bei viali appropriatamente migliorati e abbelliti"[144].
Caratteristica che meriterebbe di ricevere maggiore attenzione anche nel Fairmount Park, suggerisce il sovrintendente Thayer, che coglie, quindi, "come carattere più originale del parco europeo, l'essere attrezzatura della città: strutturalmente urbano e ben connesso al sistema viario"[145].

---

139 ANNA GIANNETTI, *Ibidem*.
140 Il viaggio del sovrintendente americano ebbe come prima tappa l'Inghilterra, origine culturale del movimento per i parchi negli Stati Uniti, e proseguì seguendo un itinerario che comprese una visita a Francia, Austria, Svizzera, Italia, Olanda, Belgio e Prussica.
141 Si tratta di RUSSEL THAYER, *The Public Parks and Gardens of Europe*, Gillin & Nagle, Philadelphia 1880.
142 RUSSEL THAYER, op.cit., pagg. 3 – 4. Cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 259.
143 RUSSEL THAYER, op.cit., pag. 71. Cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 259.
144 RUSSEL THAYER, *Ibidem*. Cit. in FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 260.
145 FRANCO PANZINI, *Ibidem.*

Edoard Andrè ebbe modo di lavorare in varie occasioni fuori dai confini francesi. Il successo dell'estetica dei parchi parigini lo porta a lavorare anche nella patria del parco paesaggistico: l'Inghilterra.
Nel 1867 progetta per la città di Liverpool *Sefton Park,* di 156 ettari, realizzato nel 1872, che figura nel repertorio di progetti pubblicati nel suo trattato. La descrizione stringata informa: "parco pubblico di grandi dimensioni, creato su un terreno attraversato da due vallette e occupato in origine da un appezzamento agricolo.Torrenti e laghi creati artificialmente; preponderanza di nuove piantagioni". Tutto attorno al parco si snoda la fascia di lotti immobiliari: il parco fa parte della strategia imprenditoriale di rendita.
All'interno, come enumera la fitta legenda, sono concentrate aree funzionali e ricreative, vari arredi *da giardino,* ristorante e museo.
(da EDOARD ANDRE, *Traitè Général de la Composition des Parcs et Jardins,* Laffitte, Paris, 1879. Ristampa. Planche VIII.)

Il parco come principio per la crescita della città

Il Novecento si aprì su uno scenario estetico e di sperimentazione dell'arte dei giardini e del paesaggio molto promettente.
Agli inevitabili processi di crescita urbana, parco e giardino, come idea e come realtà, fornivano un arsenale di possibilità risolutive dei problemi connessi all'urbanizzazione, dando sostegno alle posizioni anti-urbane come a quelle filo-urbane.

"Il parco urbano, da rimedio locale allo sviluppo edilizio, si va evolvendo in componente connaturata all'esplicarsi della vita che si svolge nella città moderna; e perciò tende a diluirsi nel generale ambiente della città. La medesima interconnessione e interferenza ha luogo tra le professioni: urbanisti e paesaggisti tendono a sovrapporre metodi operativi e spazi professionali."[146]

Quasi come un simbolo dell'ambivalenza culturale del parco, proprio sulla soglia del nuovo secolo si colloca l'avvio del cantiere di costruzione di quello che diverrà uno dei più amati e ammirati parchi della storia occidentale, il Parc Güell di Antonio Gaudì. Parc Güell, oggi parco pubblico urbano per antonomasia e immagine chiave della Barcellona del Modernismo Catalano, è il frammento di un più ampio e ambizioso progetto di colonia-giardino, vicino all'idea

[146] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 265.

di città-giardino[147], il modello insediativo alternativo alla metropoli industriale propugnato da Ebenezer Howard[148]. Secondo il suo sostenitore, la città-giardino poteva combinare *tutti i vantaggi della più energetica e attiva vita di città, con tutta la bellezza e il piacere della vita in campagna*. Il fenomeno della *garden-city* trova larga applicazione in Inghilterra, ma si estende anche in Europa, in America, in Australia. Nella costruzione della città o di parti di essa, al parco urbano si sottrae il ruolo di accentratore di naturalità e natura, che invece acquistano valore strutturante ed estetico in forma diffusa. Questo cambio di visione urbana porta ad una revisione dei caratteri etici ed estetici del parco, che evolve nella direzione della logica funzionale e dell'efficienza di un servizio collettivo.

"Il processo porta il parco urbano a recuperare, seppure in un quadro storico radicalmente mutato, quel senso di praticità ed economia funzionale che aveva segnato il giardino pubblico ai suoi esordi. Ma la differenza del contesto sociale in cui la nuova evoluzione ha luogo è evidente (…) *l'esperienza* del primo Novecento annuncia l'inizio di una fase storica dove è il consenso sociale delle classi meno abbienti, ma numericamente preminenti, a divenire prioritario e a costituire il riferimento per la composizione del paesaggio del parco. Questo assume una connotazione più utilitaristica, legata alla affermazione di una cultura urbana di massa, che porta ad accentuare soprattutto i contenuti igienici, sportivi e ricreativi connessi al verde."[149]

In alternativa al modello delle città-giardino, c'erano poi le esperienze americane a confermare che esistevano delle soluzioni per indirizzare bene la crescita urbana.
All'inizio del nuovo secolo, a vari autori apparivano già molto chiari i vantaggi che le città europee, in crescente espansione per il potenziamento delle attività produttive, potevano trarre dalla predisposizione di un sistema di parchi del tipo di quello attuato da Olmsted a Boston, a partire dal 1891.
Jean Claude Nicolas Forestier[150] scrive nel 1905, e pubblica a Parigi tre anni dopo, il suo *Grandes villes et systèmes de parcs*, un libretto di circa cinquanta pagine, che si apre così:

"Des différentes parties du monde, un enseignement nouveau nous est apporté, dont les villes jeunes, dont les villes en formation, comme les vieilles cités, peuvent tirer profit. Londres et Paris se sont, le premières, occupes de leur desserrement et de leur embellissement, chacune dans un esprit un peu different. Londres a cherché le plus d'espace possible. Paris s'est attaché à l'esthétique et a l'élégance"[151].

Dopo aver presentato il modello della città-giardino con la descrizione del caso australiano di Adelaide e delle esperienze inglesi, il testo prosegue con la descrizione del modello basato sul *parksystem*. Il paesaggista francese, consapevole degli effetti di una crescente quanto inarrestabile urbanizzazione, difende ed illustra una politica di regolazione dello sviluppo urbano, basata su piani e progetti unitari, che trova forza nella costruzione di un sistema di spazi aperti definito non solo in applicazione di standard quantitativi, ma in base ad una efficace e razionale distribuzione dei diversi elementi del sistema.

---

[147] Come è noto, il movimento della *garden-city* difende l'idea di una città diffusa nel verde, e raccoglie l'eredità del socialismo utopico, con l'esperienza di Robert Owen ad esempio, e di personaggi di spicco nel mondo della cultura europea, come John Ruskin e William Morris, *grandi orientatori del gusto del XIX secolo.*
[148] Il testo chiave di Howard che illustra con chiarezza questa la filosofia della garden-city viene pubblicato nel 1898 *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, meglio noto nella edizione del 1902 dal titolo più accattivante *Garden Cities of To-morrow*. Per una breve scheda biografica su Howard (1850 – 1928) si rimanda ancora a DONATELLA CALABI, op.cit. Pagg. 26-28.
[149] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 267.
[150] Una breve ma esauriente scheda biografica su Forestier (1861 – 1930) è contenuta in DONATELLA CALABI, *Storia dell'urbanistica europea*, Bruno Mondadori, Milano 2004. Pagg. 64-66. Diplomato prima all'E'cole polytecnique e poi alla E'cole forestiére di Nancy, fu responsabile del servizio Promenade set plantations de la ville de Paris, e lavorò come progettista di giardini e spazia aperti in Marocco, Francia, Spagna. Si occupò inoltre dei piani di Buenos Aires e dell'Avana.
[151] JEAN CLAUDE NICOLAS FORESTIER, *Grandes villes et systèmes de parcs*, (1908), nuova edizione curata da BENEDICT LECLERC, SALVATOR TARRAGÒ I CID, Norma Editions, Paris, 1997. Pag. 49.

"Pour satisfer à ces besoins des grandes villes modernes, l'oeuvre spéciale d'amélioration et de prévoyance dont nous occupons est complexe. Elle exige un certain ordre, une méthode, une idée directrice, afin d'atteindre le plus économiquement au résultat le plus parfait, afin de ne pas disperser inégalement et sous l'impulsion de circostances accidentelles des efforts et des resources précieuses. Il faut, comme dans toute œuvre humaine, un examen préalable, l'étude d'un programme, d'un plan, d'un projet d'ensemble clairement defines à l'avance. Il y a non seulement à calculer quelle doit être la surface moyenne d'espaces libres à prevoir pour une population determinè, il faut aussi se préoccuper de leur plus efficace distribution et de leur uniforme repartition."[152]

In un altro passo, viene evidenziata la necessità di integrare gli strumenti della pianificazione ordinaria con uno strumento di settore, il *piano speciale degli spazi aperti*.

"La plupart des municipalités des grandes villes d'Amérique et d'Europe ont apercu le danger qu'il y avait à laisser dilapider les espaces encore libres, à laisser défigurer les aspects encore intéressants ou pittoresques de la ville et aussi de ses environs, à laisser fermer par la banlieue toutes les issues vers la campagne. Elles ont compris quells elements d'hygiéne et de beauté une ville en voie de développement peut trouver au cours d'un siécle dans des dégagements, des reserves nombreuseus et judicieusement distribuées. Elles ont compris que le "plan de ville" est insuffisant s'il n'est complete par une programme d'ensemble et un plan spécial des espaces libres intérieures et extérieures pour le present et l'avenir – par un système de parcs"[153].

I requisiti funzionali di ogni singolo parco cambiano rispetto ad una logica sistemica, secondo cui più elementi sono messi tra loro in relazione di continuità spaziale e reciproco scambio. Guardando all'esperienza olmstediana per Boston, Forestièr fornisce una articolazione delle diverse classi di parchi necessarie per la qualità del sistema, che comprende: grandi riserve e paesaggi protetti, parchi suburbani, grandi parchi urbani, piccoli parchi, giardini di quartiere, spazi aperti per attività ricreative (compresi i giardini per il gioco dei bambini), le *avenue-promenades*.
La ricerca di Forestièr, dai contenuti decisamente moderni, risulta ancora incredibilmente attuale. Non solo vi sono evidenziati i vantaggi di un modello di crescita urbana basato sulla costruzione di un sistema di parchi, ma anche la necessità di uscire da una visione progettuale guidata da una idea *centripeta* del grande parco urbano come isola di benessere e di natura.
Oltre a Forestièr, altri protagonisti della riforma urbana in Europa si riallacciano al modello di Olmsted, come gli inglesi Patrick Gedddes[154] e Thomas Mawson[155], autori di altrettanto importanti contributi teorici, e protagonisti di una vicenda significativa: il concorso per il parco di Dunfermline, cittadina della Scozia meridionale. Chiamati a presentare un progetto per la realizzazione del Pittencrief Park[156], un'ampia area a parco con edifici pubblici che il ricco industriale Andrew Carnagie intende donare alla sua cittadina di origine, Mawson e Geddes sono entrambi alla loro prima esperienza di progettazione urbana. I due redigono soluzioni completamente diverse. Il primo basa la sua proposta su una composizione formale e le soluzioni tecniche della tradizione, evita di inserire aree gioco e spazi per attività ricreative ed esclude soluzioni con finalità didattiche ammettendo di:

---

[152] JEAN CLAUDE NICOLAS FORESTIER, op.cit., pag 59.
[153] JEAN CLAUDE NICOLAS FORESTIER, op.cit., pag 21. Ad un secolo di distanza, le considerazioni di Forestier risuonano in tutta la loro sconcertante attualità e si propongono con lucida pertinenza nel dibattito culturale in corso sul "futuro delle metropoli": valorizzazione, costruzione ed organizzazione di sistemi di spazi aperti, eterogenei e variamente articolati per tipologie e funzioni, costituiscono obiettivo preferenziale e garanzia di qualità urbana nelle politiche di trasformazione sostenibile delle città.
[154] Laureato in biologia, Geddes si occupa di pianificazione urbana e ricopre all'epoca del concorso la Cattedra di botanica all'università St. Andrews di Dundee, dove ha realizzato un giardino botanico. Compie studi di sociologia, ispirato dagli scritti di Fréderic Le Play. Viene considerato un fondatore della disciplina urbanistica. Nel 1904 pubblica il suo testo chiave *City Development. A study of Parks, Gardens, and Culture-Institutes.*
[155] Paesaggista, si interessa di disegno urbano e di progettazione di giardini e parchi, e teorizza i principi per un'arte civica urbana, in analogia con l'americano City Beautiful Movement. Pubblica nel 1911 *Civic Art. Studies in town planning parks boulevards and open spaces*.
[156] Una dettagliata esposizione delle vicende dl concorso è in ALESSANDRA PONTE, *Arte civica o sociologia applicata?* in "Lotus International" N°.30/1981. Pag. 91 -102.

"essere contrario a trattare un parco pubblico come se questo fosse un museo orticolo o arboricolo, dove esemplari di ogni albero, arbusto o fiore debbano essere accuratamente dotati di etichette, o dove ogni stile o non-stile del disegno del giardino debba essere esibito. (…) Per avere successo il disegno di un parco deve impressionare per l'essere parte della città, nello stesso modo in cui un giardino o un parco aristocratico impressionano per l'essere parte necessaria di quell'establishment; ma nel raggiungere questo scopo, deve con certezza colpire per il fatto di invitare al tranquillo riposo e alla contemplazione."[157]

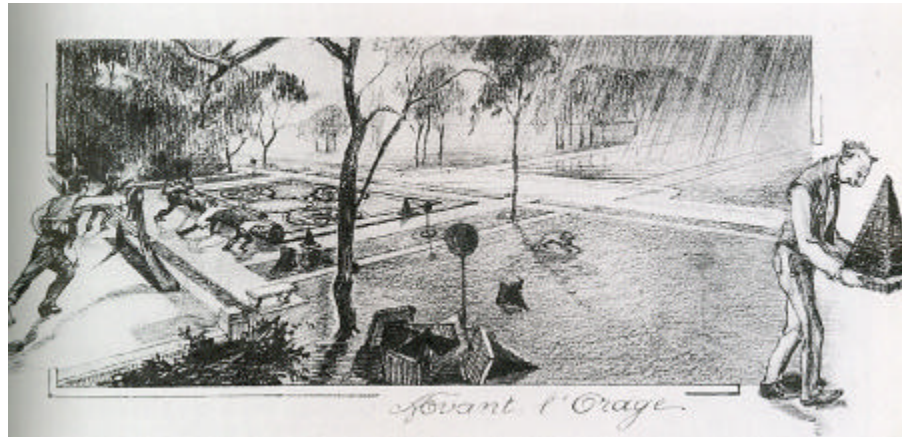
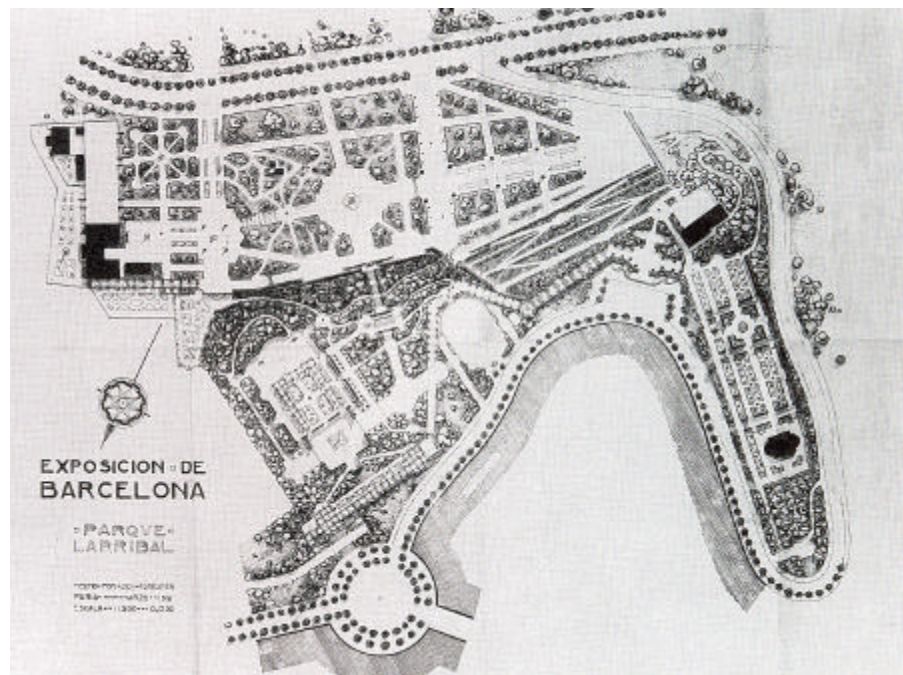
Geddes, di contro, presenta un progetto dal disegno confuso, ma ricco di invenzioni creative che rivitalizzano le suggestioni del parco Ottocentesco, legando in una *unità proteiforme* varie funzioni ed elementi, con l'idea di "incorporare i migliori risultati del passato con ciò che di meglio possiamo fare nel presente, per migliorare così un futuro che è aperto".[158] Il parco si insinua nel tessuto urbano attraverso un sistema articolato di giardini e piazze
Nessuno dei due progetti verrà realizzato: entrambi presentano un costo troppo elevato. La vicenda resta però emblematica di un orientamento in corso: la convergenza tra pratiche di disegno urbano e progettazione paesaggistica.

1907: giornata di festa al Parc Güell. E' in corso una manifestazione di solidarietà a favore delle vittime delle alluvioni che funestarono la Catalogna nel corso del 1906. Un gruppo di volontari si dedica alla raccolta di fondi tra le migliaia di partecipanti. Il parco come teatro dello spirito filantropico e dell'impegno sociale.

Dal parco come affermazione di identità nazionali al verde urbano

Nei primi anni del Novecento, un po' in tutta Europa si comincia ad affermare una strategia figurativa dei parchi e dei giardini pubblici come specchio di valori identitari locali, regionali geografici o nazionalistici. Già il barcellonese Parco Güell di Gaudì si colloca nel panorama paesaggistico Novecentesco con assoluta originalità, immettendo la forza figurativa di un'arte dei giardini paesaggistici in chiave arabo-ispanica, che si distacca dal modello tradizionale Ottocentesco per dare corpo ai colori ed alle suggestioni di un paesaggio mediterraneo.
Artista/architetto geniale e del tutto atipico, che percorre una sua personale linea di ricerca innovativa e avanguardista restando immune da ogni forma di fascinazione per il mito del

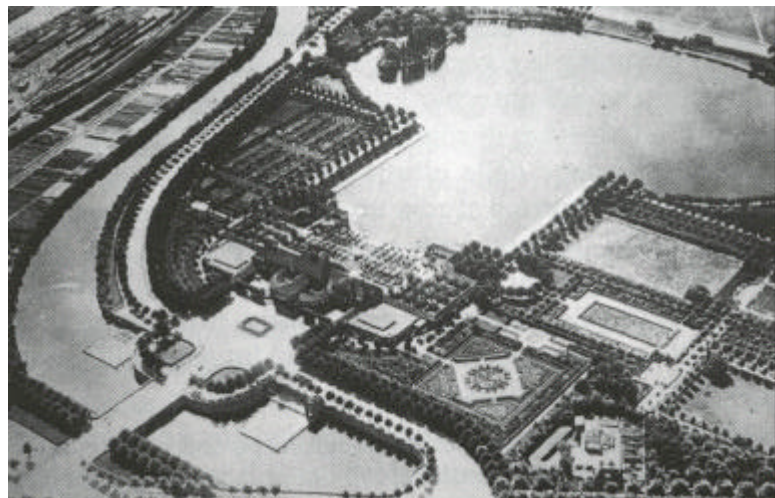
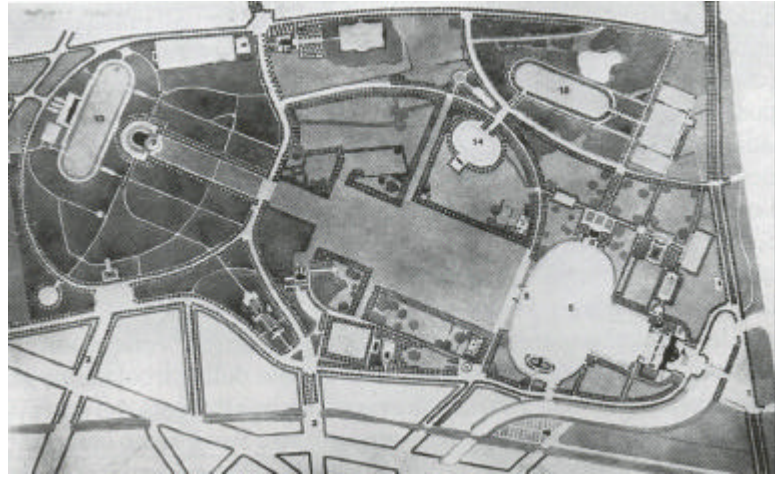
[157] Franco Panzini, op.cit., 1993, pag. 270.
[158] Cit. in Franco Panzini, op.cit., 1993, pag. 271.

progresso e della modernità, Gaudì “ammira le costruzioni in fango del Nordafrica (…)”, “divora i libri di Ruskin, affascinato dal vigore e dalla tensione morale dell’uomo dai grandi ideali”, “ultracredente (…) crede all’eticità di un mestiere in cui arte e moralità sono tutt’uno” e “rifugge l’arbitrarietà, ma nello stesso tempo intuisce che le forme meccaniche sono il frutto di una semplificazione insopportabile”. “Troppo antico e troppo moderno per essere capito”, verrà giudicato in maniera riduttiva dai contemporanei, e poi quasi dimenticato per lungo tempo nel turbinìo di enfasi internazionalista e purista prodotto dalle teorie del Movimento Moderno[159].

Un bozzetto (non datato) di Achille Duchêne dal titolo *Prima della tempesta.* Ci si affretta a riporre per proteggerli dalla rovina del disegno paesaggistico, gli elementi del vocabolario classico dei giardini alla francese. Una gustosa metafora che visualizza i temi del dibattito culturale dell’arte dei giardini in Francia, degli anni Venti e Trenta, improntato sul recupero dei temi e dei valori della tradizione culturale.
(da DOROTHÈE IMBERT, *The Modernist garden in France*, Yale University Press, London 1993. Pag. 51.)

Planimetria del *Parco Larribal*, progettato da Forestièr per la sistemazione del Montjuic a Barcellona, 1916. Un sistema di terrazzamenti per modellare a giardino una topografia accidentata. Terrazze, scale e gradinate proiettano il parco sopra la città come un articolato tetto-giardino.
(da DOROTHÈE IMBERT, *The Modernist garden in France*, Yale University Press, London 1993. Pag. 22.)

[159] LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *Forme ed ombre. Introduzione all’architettura contemporanea 1905 - 1933*, Testo&Immagine, Torino 2003. Pagg. 37-39.

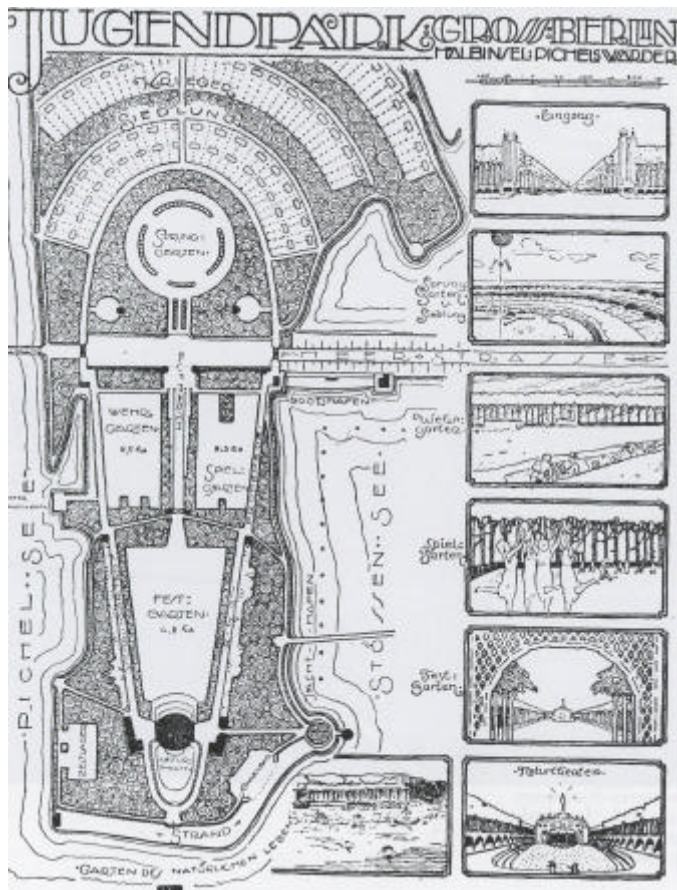
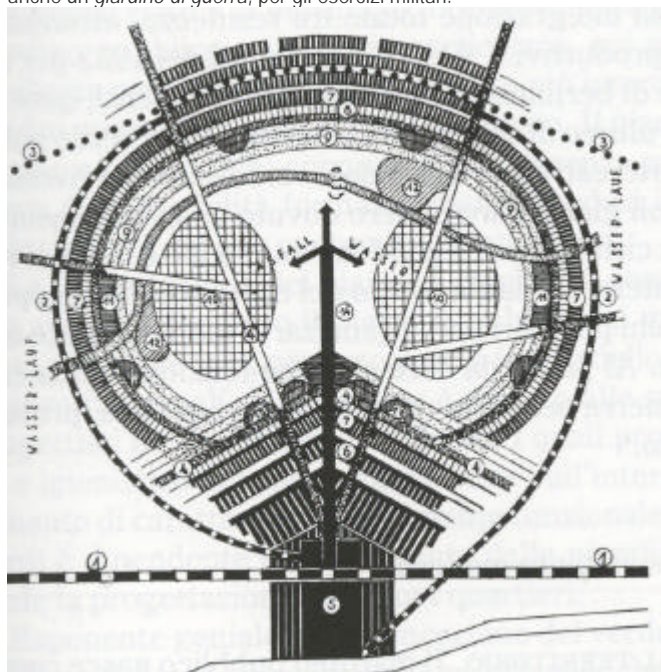
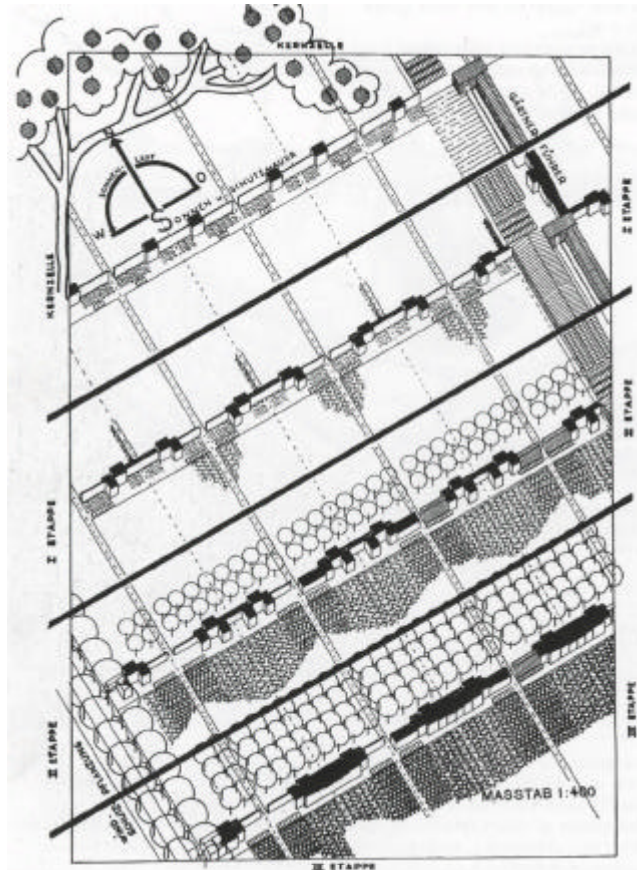
In Francia, il movimento guidato dai Duchêne padre e figlio, architetti dei giardini che si dedicano al restauro di molti parchi Seicenteschi, riscopre la tradizione del giardino geometrico alla francese. Lo stesso Forestier, che si trovò a collaborare con un settantenne Alphand ai lavori di sistemazione dell' Esposizione universale di Parigi del 1889, si muoverà lungo questa linea di ricerca progettuale, facendosi promotore di una cultura del progetto del giardino mediterraneo. Chiamato a lavorare in Spagna, Forestier creerà nel Parco Maria Luisa a Siviglia, del 1911, un modello che ibrida con successo i temi del giardino paesaggistico con altri propri del giardino alla francese, non mancando di innestarvi anche influenze arabe. L'attitudine ad integrare vari stili storici e/o legati a differenti aree geografiche e culturali con elementi della tradizione locale, utilizzando un repertorio botanico molto ricco e non consueto, diventa il filo conduttore della ricerca progettuale di questo instancabile progettista del Novecento.
In Germania e Austria, la cultura urbanistica è profondamente influenzata dalle scienze naturali e botaniche. Contributi determinanti alla cultura del progetto urbano erano già stati forniti a fine Ottocento dalle note opere di Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstleriscen Grundsätzen* (*L'arte di costruire la città*) del 1889 e di Joseph Stübben, *Der Städtebau,* del 1890. Il primo, in controtendenza con gli orientamenti dell'epoca, aveva manifestato la convinzione che un uso troppo libero di viali alberati e giardinetti pubblici fosse nocivo all'estetica urbana, ritenendo preferibile piuttosto la diffusione di spazi aperti e verde a contatto diretto con le abitazioni e la realizzazione di ampi boschi urbani.
L'opera di Stübben è di tutt'altro tipo: si configura come un contributo chiave nella storia dell'urbanistica per avere introdotto la teoria degli standard dimensionali, applicata al rapporto tra aree verdi e utenza potenziale. Un capitolo dedicato ai parchi, ne offre una lettura per classi: fanno parte della prima parchi-giardino e parchi-forestali, a cui si riconosce una estensione che può variare dai cinque ai duecento ettari; appartengono alla classe seconda i parchi-passeggiata, con riferimento all'esperienza americana.
Nei primi decenni del nuovo secolo, in forza di questa eredità teorica, si tende ad affrontare la progettazione dei parchi urbani tedeschi con lucidità scientifica. C'è la propensione a coniugare aspetti sociali e funzionali guardando ad una nuova estetica della natura: è un'*estetica biologica,* dove le esigenze di uso e di integrazione tra i cittadini assumono un ruolo primario nel guidare la redazione dei progetti. Nel 1913 Ludwig Lesser fonda *l'Associazione tedesca per il parco popolare*, secondo cui il parco, per divenire *sorgente di vita per il popolo tedesco*, deve "disporre di ampie superfici erbose destinate al gioco, a disposizione di tutti" (…) e "deve essere il luogo dove poter compensare la vita ordinaria consumata nel mare di case della grande città, dove poter acquietare l'ansia perenne che caratterizza il lavoro quotidiano"[160]. L'obiettivo dei nuovi parchi è la creazione di spazi aperti che favoriscano la pratica di attività sportive e ricreative all'aria aperta. E' una concezione che apertamente si distacca dalla tradizione di progetto di Lenné, caratterizzata da una estetica raffinata e dal disegno formale molto elaborato. Un concorso di progettazione crea l'occasione per mettere a confronto le due scuole di pensiero, i *tradizionalisti* ed i *riformatori*. Nel 1908 la città di Amburgo bandisce il concorso per realizzare un nuovo parco urbano di 180 ettari, lo Stadtpark, che verrà poi disegnato da Fritz Schumacher, architetto-capo della città.
Due progetti vincono il secondo premio *ex aequo*, ed è proprio dal disegno innovatore proposto in uno dei due dall'architetto Max Läuger che un giovane architetto dei giardini destinato a diventare presto famoso, Leberecht Migge, trarrà ispirazione per dare avvio ad una vera e propria rivoluzione culturale della disciplina. Migge "prende le mosse dal giardino domestico e dal riconoscimento che il suo futuro è indissolubilmente legato agli esiti dell'avviato processo di riforma della casa; l'affermarsi della casa unifamiliare come abitazione di massa porterà con sé una riforma radicale dello stesso giardino. Così ugualmente succederà per il parco, questo *giardino ampliato,* il cui destino è quello della riforma della metropoli".[161]

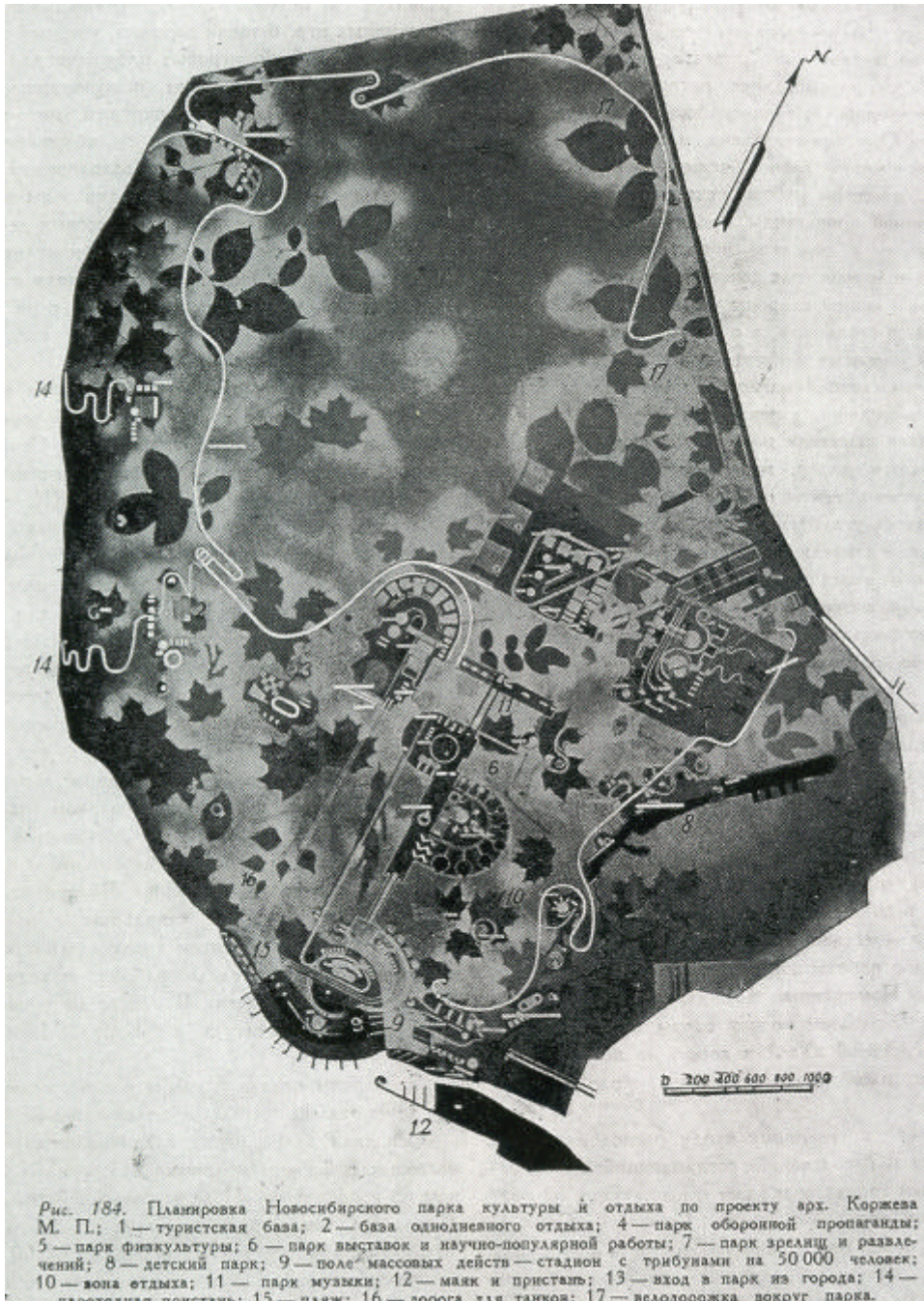
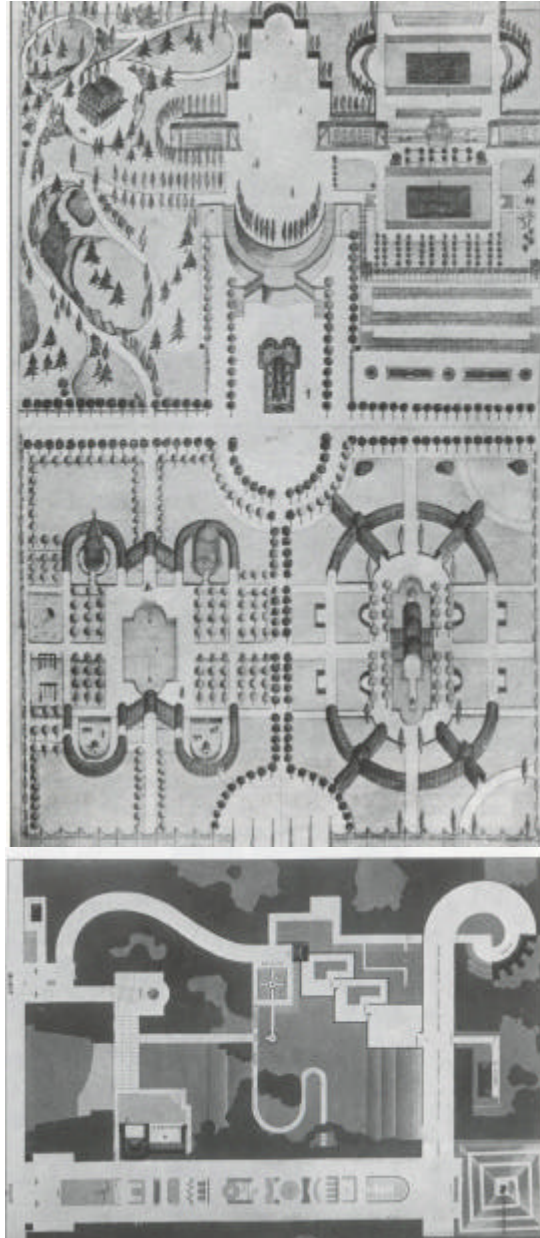
---

[160] Cit. in Marco De Michelis, *La rivoluzione verde. Leberecht Migge e la riforma del giardino nella Germania modernista* in Monique Mosser, George Teyssot, *L'Architettura dei giardini d'occidente,* in Electa, Milano 1990. Pag. 405 e in Franco Panzini, op.cit., 1993, pag. 288.
[161] Marco De Michelis, *Ibidem.*

Sopra, la planimetria generale dello Stadtpark di Amburgo progettato da Schumacher, nel 1909. *Sotto*, il parco in una veduta aerea del 1920.

Prende avvio la riforma del verde come riforma della metropoli, in una concezione di *grande città madre di giardini.* Gli anni della guerra determinano un effetto di amplificazione del pensiero di Migge: parchi del popolo e giardini operai si diffondono in tutta la Germania. Del 1916 è la proposta di realizzare *parchi della gioventù* come *sacrari di guerra*. Nel parco della gioventù si condensa il "significato patriottico e nazionale di educare e rafforzare le giovani generazioni allo stesso compito per il quale i caduti al fronte avevano sacrificato la propria vita."[162] Migge elabora lo schema dello *Jugendpark* assieme a Martin Wagner[163]: è un disegno chiaro organizzato su una assialità simmetrica e spazialità geometriche. Il tipo di rappresentazione restituisce le linee espressionistiche delle opere del movimento artistico *Jugendstil.* Ampie stanze verdi sono avviluppate da un fitto e sano bosco urbano: il quadro naturale costituisce lo scenario ideale in cui svolgere le attività cittadine, dalla ricreazione alla produzione. La ricerca di Migge per le forme del verde urbano prosegue negli anni.
Nel 1928, l'architetto tedesco mette a punto il modello di *Kommunale Kolonial Park*, un nuovo genere di insediamento in cui propone di attuare una stretta integrazione tra residenza, attrezzature, parco pubblico e giardini produttivi: una sorta di *opera totale di natura urbana*.
Lo schema grafico utilizzato per rappresentarla assomiglia, curiosamente, ad una sbalordita maschera anti-gas.

---

[162] MARCO DE MICHELIS, *Ibidem.*
[163] Destinato a diventare architetto capo della municipalità berlinese, Wagner nel 1915 redige la sua tesi di dottorato sul tema degli standard del verde necessari al funzionamento di una grande città.

1916, Progetto per un Parco della Gioventù a Berlino, di Leberecht Migge e Martin Wagner. La planimetria è accompagnata da una sequenza di vignette che visualizzano gli episodi e le principali attrezzature del parco. Dal Viale di ingresso, alla *Siedlung* per i reduci, al giardino per il gioco e per le feste. C'è anche un *giardino di guerra*, per gli esercizi militari.

Schema del *Parco municipale colonizzatore,* ideato da Migge nel 1928.

Il principio di crescita della città basato sul sistema di orti e giardini, elaborato da Migge(1931): *"la casa che cresce nel quartiere che cresce"*. (da "Urbanistica" 107, pag. 128).

I decenni del primo dopoguerra segnalano un generale cambio nel clima estetico europeo. In alcuni paesi, Francia in testa, al grido di *epatér le bourgeoise,* artisti e intellettuali andavano proponendo un tipo di descrizione e rappresentazione della vita, dell'uomo, della natura, e soprattutto del paesaggio, alternativa a quella codificata con la tradizione figurativa del Romanticismo. Gli stessi schemi geometrici, i diagrammi e le griglie regolari utilizzati per i temi pittorici e coloristici astrattisti e cubisti, furono ripresi, soprattutto dalla scuola francese e belga, anche nel disegno dei giardini. Lo slancio innovativo delle avanguardie artistiche dei primi del Novecento impresse una spinta revisionista anche al codice estetico tradizionale dell'arte dei giardini, così come all'etica del rapporto uomo/natura, ma si esaurì nell'arco di poco tempo. La carica dirompente delle idee e delle teorie dei nuovi movimenti dovette scontrarsi con gli accadimenti epocali (il consolidamento dei grandi regimi dittatoriali, i profondi cambiamenti politici, economici e socio-culturali imposti dai ritmi della modernizzazione macchinista, e poi il nuovo conflitto bellico e i problemi della ricostruzione). Si registrò, a livello generale, una sorta di irrigidimento culturale incentrato sull'esaltazione dei nazionalismi e sul recupero di valori e tradizioni locali, anche per quanto riguarda la costruzione dei nuovi paesaggi. Nell'Italia fascista, nella Germania nazista, nell'Unione Sovietica comunista, in particolare, le figure del paesaggio dovevano evocare amor patrio, senso di stabilità e sicurezza: per questo il clima estetico fu dominato dalla rielaborazione dei temi del *classico,* rivisitati e corretti rispetto alle esigenze ideologiche locali. In Italia si recuperano i temi dell'arte dei giardini rinascimentale, con la volontà di rivendicare la supremazia di una tradizione figurativa tutta italiana rispetto a modelli "esteri". Si conia la definizione di *giardino all'italiana*, utile anche per indicare una produzione di nuovi parchi e giardini redatti in applicazione di un *clichè* progettuale basato su composizioni geometriche, uso di materiali vegetali sempreverdi e forme topiarie.

Progetto dell'architetto sovietico V.P. Koriev per la città di Novosibirsk, inizio degli anni Trenta. "Il *parco socialista* è in un certo senso il modello virtuale delle aree a verde di uso pubblico di tutta *l'urbanistica progressista.* Quello qui riprodotto (…) ne è un esempio. Questa la legenda del suo straordinario disegno costruttivista e simbolico: 1. base turistica, 2. base di riposo per una giornata, 4. parco della propaganda della difesa, 5. parco per la ginnastica, 6. parco per le esposizioni e per il lavoro scientifico popolare, 7. parco dei teatri e del divertimento, 8. parco per i bambini, 9. campo per le manifestazioni di massa, 10. zona di riposo, 11. parco della musica, 12. faro e banchina, 13. entrata del parco dalla città, 14. banchina per i piroscafi, 15. spiaggia, 16, strada per autoveicoli pesanti e militari, 17. pista ciclabile. Ma, svincolato da e oltre tutte le complesse funzioni elencate e concentrate in uno spazio definito, vi è un grande parco, che è saggiamente solo un parco, *un parco, un parco, un parco, un parco…*" (Citazione e immagine da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1990, Tav. 175.). Questa tavola è contenuta nel libro di L.B. Lunz, dal titolo *Parchi e cultura del tempo libero,* pubblicato in lingua russa nel 1934. Il testo "può essere considerato l'ultimo trattato dedicato ai parchi ed ai giardini; sposta però l'aspetto complessivo da *formale stilistico* a sociale e urbanistico. (…) Questo libro esprime un'atenzione al verde urbano, propria del crogiuolo della sperimentazione culturale nei paesi dei Soviet, prima che fosse soffocata dallo stalinismo, dopo il quale nell'URSS si stamperanno in maggioranza solamente libri di architettura nuovamente classica".
(da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1986, Milano Pagg. 336 - 337.)

I contributi italiani al progetto moderno di parco pubblico: i due progetti vincitori dei primi premi del *Concorso del giardino italiano* indetto nel 1931, in occasione della *Mostra del Giardino Italiano,* allestita a Firenze da Luigi Dami e Ugo Ojetti. *Sopra*, la proposta dell'architetto Ferdinando Reggiori, *sotto* quella dei laureandi in Architettura, Alberto Cingria e Giulio Minoletti. Il primo presenta una specie di *manifesto estetico* del giardino del Novecento milanese: geometria, simmetria sono chiamate in causa in applicazione dei principi artistici delle avanguardie dell'Italia Settentrionale. "Con intelligenza e grande sensibilità Reggiori utilizza la storia, mai stilisticamente, recuperando nelle vicende del giardino segni e manufatti di sempre e futura utilità". Il progetto di Minoletti e Cingria guarda alle poetiche cubiste e si ispira alle composizioni pittoriche di Braque: è un esercizio di *modernità*. Il progetto sarà criticato per una sua "pretesa modernità che ha del voluto e del provvisorio", ma riceverà anche gli apprezzamenti per le soluzioni compositive (inserti di immagini di paesaggi naturali in chiave astratta) ritenute "trovate gustose e simmetriche".
(Immagini e citazioni da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1986, pag. 326.)

Sopra, 1926 – 1927. Progetto per un parco tra Amsterdam e Zandvoort di H.T. Wijdeveld.
Sotto, una planimetria degli anni Cinquanta del Bosco di Amsterdam., costruito a partire dal 1934.

Le nuove teorie architettoniche della forma pura condizionarono fortemente anche la visione del *verde urbano*, a cui lo stesso Le Corbusier, non aveva saputo fornire un disegno alternativo ed innovativo rispetto a quello desunto dalla semplificazione della tradizione paesaggistica inglese, tutta linee curve e rotondità.

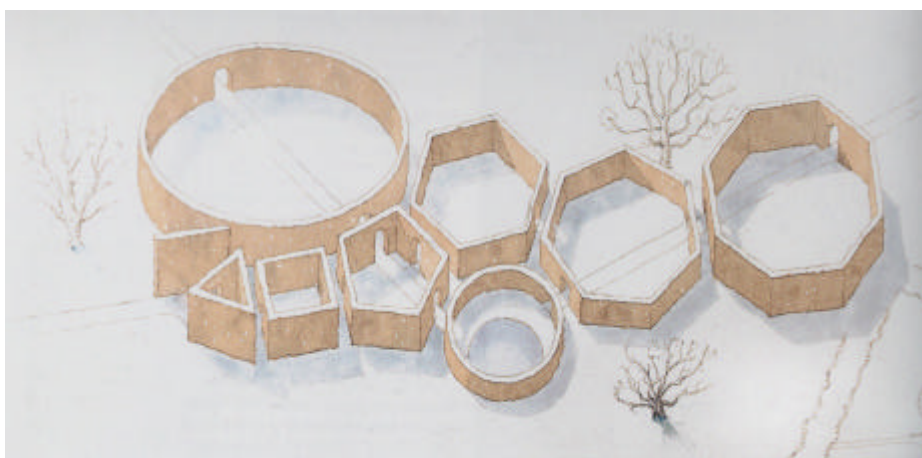
"All'inizio del XX secolo, la cultura e la società occidentali subirono una sorta di 'purificazione' tesa a rimuovere un certo apparato decorativo, frivolo e di effetto, e a ritrovare relazioni valide tra forma e contenuto. Non appena tutte le *coulisse* fossero state eliminate, la vita avrebbe riconquistato autenticità. Quando sarebbero state rimosse incrostazioni, superficialità, falsità e ornamento, soltanto ciò che era essenziale e necessario avrebbe preso il sopravvento. Questa deliberata distruzione tendeva ad eliminare aiuole, gazebo, sentieri e sculture, in modo che nei giardini restassero solo prati nudi e alberi isolati. Questo processo sottintendeva un purismo estetico ma anche lo spirito moralista, razionale, vitale di una cultura moderna che proclamava la chiarezza come via di salvezza"[164].

I principi del funzionalismo trovano in Olanda la loro applicazione urbanistica e paesaggistica emblematica, con la realizzazione del *Piano e del Bosco di Amsterdam*. I lavori del Bosco di Amsterdam vengono avviati nel 1934, su progetto elaborato da Jacoba Mulder e Cornelius van Eestern: quest'ultimo, che parteciperà attivamente alla stesura della Carta d'Atene, si può dire che in questa occasione ne anticipi l'applicazione. L'area da destinare al parco occupa una superficie di circa 900 ettari: è un *polder,* posto ad una quota inferiore rispetto al livello del mare. Queste condizioni altimetriche rendono difficile la crescita degli alberi, ma la proverbiale abilità degli olandesi nel dominare i problemi idraulici dà i suoi frutti ed un brano di foresta continentale può essere ricostruito. Attraverso un attento studio ecologico e fitosociologico, vengono scelte le specie e le associazioni botaniche idonee al luogo.
"La decisione di cimentarsi nella costruzione di un brano di territorio naturale rispecchia l'attenzione alla protezione dell'ambiente che in Olanda, paese che negli anni Trenta ha il 96% di popolazione classificata come urbanizzata, va acquisendo sempre più peso."[165] Offerta di natura e infrastruttura di servizio sociale per il cittadino sono i termini del primo binomio che connota il parco, organizzato in funzione di un'alta frequentazione, stimata, nei giorni estivi, dalle settantamila alle centomila persone giornaliere. Ecologia e divertimento è il secondo binomio: il disegno ambientale e la ricca gamma di servizi e attività si supportano mutuamente in questo brano di paesaggio urbano naturale costruito con spirito funzionalista.

Oltre a questa esperienza olandese particolarmente felice, le teorie del Movimento Moderno, parlando in termini di costruzione di nuovi scenari paesaggistici, produssero buoni risultati là dove furono innestate su una fertile cultura locale del paesaggio e dell'ambiente naturale, e/o si inserirono lungo un percorso di continuità con la tradizione. In pratica, dove la cultura internazionalista del Movimento Moderno si diffuse senza pretendere di rompere con i temi della memoria locale, andò a costituire una succosa linfa per la ricerca progettuale.
Nei paesi scandinavi[166], in Svizzera, nella ex Germania Ovest, in Olanda, per esempio, giocarono un decisivo ruolo positivo la permanenza storica di tradizioni culturali permeate da una profonda sensibilità della Natura e dal rispetto dei valori o la presenza di scuole di architettura del paesaggio già consolidate, così come, per Svizzera e Scandinavia, la minor spinta impressa ad una urbanizzazione svincolata dall'urgenza delle ricostruzioni post-belliche. Queste condizioni costituirono un substrato favorevole alla crescita ed alla diffusione della paesaggistica come disciplina autonoma.
L'esperienza scandinava, più in particolare, mostra "come una intera scuola abbia attraversato la modernità cercando di non perdere il filo della memoria, con l'ambizione per continuare a

---

[164] MALENE HAUXNER, *Natura e disegno del paesaggio nella mentalità scandinava,* in DOMENICO LUCIANI, LUIGI LATINI (a cura di)*, Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio,* Fondazione Benetton Studi e Ricerche/Canova, Treviso, 1996. Pag. 32.
[165] FRANCO PANZINI, op.cit., 1993, pag. 310.
[166] Una trattazione delle ragioni politiche e culturali legate all'affermazione del paesaggismo nei paesi scandinavi è contenuta in SVEN-INGVAR ANDERSSON, *Natura e civiltà nella tradizione nordica,* pagg. 13 – 17 in DOMENICO LUCIANI, LUIGI LATINI (a cura di), op.cit.

sperimentare, e a osare invenzioni che (dessero) forma, nello spazio aperto, ai tratti fisionomici della propria civilizzazione."[167]
Nella cultura del riformismo socialdemocratico scandinavo, a partire dagli anni Trenta, si sviluppò in effetti una attenta ricerca della qualità degli spazi aperti urbani, considerati la diretta manifestazione della realizzazione di un ideale sociale.
Tradizioni locali, senso della natura, ricerca estetica mutuata dalla produzione delle avanguardie artistiche europee, costituirono per *landscape architect* e *garden designer* i temi di riflessione da cui partire per sperimentare l'innovazione delle forme per nuovi modelli spaziali. Operando nel segno del Moderno, fu possibile condurre così quelle esperienze di assoluta raffinatezza e di disciplinato rigore progettuale che plasmarono, ad esempio, luoghi come "*Il Nuovo Cimitero per i borghi di Stoccolma*" di Gunnar Asplund e Sigur Lewerentz (il concorso è del 1914, realizzazione dal 1915 al 1940), o come quelli in seguito progettati dal danese Carl Theodor Sørensen[168], come "*Il giardino musicale*" (progettato nel 1945 e poi realizzato ad Herning con la collaborazione di Sven-Ingvar Andersson) e gli orti urbani di Nærum, a cui oggi si continua a guardare come modelli paesaggistici di eccezionale qualità.

"*Il giardino musicale*" (progetto del 1945) per il Vilnius Park, di Carl Theodor Sørensen.

A parte queste esperienze felici, nei paesi in cui i sostenitori del Movimento Moderno non si preoccuparono di rinnovare le figure del parco e del giardino attraverso una specifica ricerca applicata, l'effetto sul verde urbano della volontà di purificazione delle forme finì per determinare due tendenze opposte.
La prima: la progressiva perdita del portato estetico e simbolico mutuato dalla tradizione secolare dell'arte dei giardini, (e che era stato invece abbondantemente utilizzato nei modelli dei parchi Ottocenteschi) con la rottura di una continuità nella tradizione disciplinare e con l'accentuazione dell'approccio tecnico-scientifico al tema parco. Questa strada condurrà come *estrema ratio*, quando e dove dal concetto di purismo si passò ad un an-estetico e sfrenato funzionalismo, al monotono *verde quantitativo*, piatto e completamente privo di caratteri figurativi. Nel momento in cui si standardizza numericamente, il parco pubblico viene definitivamente separato dall'idea e dalla poetica del giardino e finisce per perdere persino la sua identità nominale, acquisendo la denominazione di verde attrezzato, infrastruttura a verde per il tempo libero. Il parco perde così la sua finalizzazione estetica, consumata da un meccanismo di distorsione e mistificazione dei principi etici della modernità. A partire dalla seconda metà del Novecento in molti paesi europei impegnati nella ricostruzione post-bellica,

---

[167] DOMENICO LUCIANI, LUIGI LATINI, *Nota dei curatori* in DOMENICO LUCIANI, LUIGI LATINI (a cura di), op.cit. Pag. 10.
[168] Carl Theodor Sørensen (1893 1979) fu titolare della prima cattedra di *Landscape gardening* all'Accademia di Belle Arti di Copenaghen. "Con lui si precisa in Danimarca il percorso formativo e il ruolo professionale del paesaggista, e intorno a lui si forma una generazione di architetti del paesaggio tra i quali vediamo Sven-Ingvar Andersson." in LUIGI LATINI, *Sven-Ingvar Andersson,* in "Quaderni della Ri-Vista del Dottorato di ricerca in Progettazione paesistica", anno 1, numero 1 gennaio-aprile 2004, Firenze University Press.

tra cui Francia, Italia, Spagna, Inghilterra, le forme e le figure dei nuovi parchi pubblici "moderni" finiscono per comunicare lo stesso slancio poetico di una asettica *moquette* vegetale. Il parco urbano si specializza come attrezzatura di servizio alla città, pensata per cittadini *utenti*, più che come bene culturale *per* e *della* collettività destinato a soddisfare le necessità di persone abitanti.

La seconda direzione: l'irrigidimento nell'uso di un codice e di un repertorio figurale tradizionale ormai usurato, basato su una falsificazione o banalizzazione delle poetiche del romantico e del pittoresco. Questa strada condurrà alla nociva persistenza di un *clichè* figurativo di giardino e parco pubblico fondato su una vaga idea di decoro e di *bellezza urbana*, che terrà bloccato per alcuni decenni lo sviluppo di un rinnovamento delle forme e delle idee. Persino Le Corbusier, come si è già detto, nei suoi schizzi per la avveniristica città verde non aveva dato prova di grande originalità disegnando le zone a parco: l'estetica di riferimento era quella del Pittoresco e la matrice diretta derivava dagli schemi compositivi dei parchi parigini Ottocenteschi, come il *Parc Monceau*. Se dai programmi artistici, architettonici e urbanistici dei Maestri della Carta d'Atene erano stati banditi l'ornamento, gli orpelli, i vecchi simboli, e tutte le "piccole buone cose di pessimo gusto" della cultura borghese, non risultò abbastanza chiaro in cosa consistesse la definizione formale del "verde" moderno, visto che ad essere riproposte erano le stesse trame compositive dei *jardins irrégulier ou agreste dit all'anglois*, che avevano trapuntato il tessuto urbano della Parigi borghese e *hausmannizzata*. Questo modello, in mancanza di valide alternative estetiche, mantenne saldamente un posto di primo piano nell'immaginario collettivo. Il vocabolario che gli era proprio, in una forma impoverita e falsificata fino alla codificazione di un repertorio di visioni stereotipe (il laghetto, la macchia boscata, la rete di sinuosi sentieri) ma rassicuranti, fu adottato per la realizzazione di una quantità di usurati luoghi comuni paesaggistici, che, riproposti meccanicamente, ancora oggi resistono nella mente di molti progettisti come segni gratuiti deprivati di contenuti.

Un tratto comune ad entrambe le tendenze, insieme loro causa ed effetto in una spirale di sempre maggiore avvilimento figurativo, è l'impoverimento della cultura generale del progetto del parco e del giardino e più in generale del paesaggio e del loro valore come risorsa collettiva. A partire dagli anni del secondo dopoguerra, questi ambiti progettuali vengono affrontati con sempre maggiore piglio ingegneristico, in un periodo in cui la preparazione dell'ingegnere risultava fortemente ispirata ad una idea prevalentemente anti-naturale e strutturalista dell'opera e dei manufatti, che si ritenevano prodotto delle logiche seriali della produzione industriale.
Senza la sensibilità propria del paesaggista e dell'architetto dei giardini, senza la conoscenza del mondo vegetale e dell'enciclopedia della natura, senza la poetica del giardino, fuori dai confini della sua disciplina madre, il parco si smarrisce.

Parchi e giardini pubblici a rischio di estinzione nel clima culturale del boom economico

All'inizio della seconda metà del Novecento, per la cultura europea del progetto di verde urbano le cose stavano più o meno così: nei paesi del nord e di parte del centro (Scandinavia, Olanda, Svizzera), si era riusciti a creare dei buoni paesaggi urbani come riflesso di una committenza con chiari intendimenti etico-politici, e a fare del paesaggista una professione autonoma, capace di operare nel segno di una moderna arte dei giardini e del paesaggio.
Altrove, mentre il sistema dell'Arte andava prendendo le distanze dalla Natura naturale nella sua manifestazione visibile, si lasciò che la città inghiottisse senza regola la campagna, e al processo di inurbamento finì per corrispondere, nell'inseguimento di un'idea di generico benessere collettivo, la supremazia assoluto dello stile di vita urbano rispetto a quello rurale.
Pianificati secondo i criteri della zonizzazione funzionale, gli insediamenti urbani crebbero dotandosi di generiche e asettiche aree a verde, neanche lontanamente proporzionate all'entità delle nuove parti mineralizzate realizzate. Nelle periferie costruite *ex novo* a prevalere

era quindi l'idea di un pratico ed economico verde attrezzato, sulle cui caratteristiche appare superfluo qui dilungarsi ancora.
Nell'Europa mediterranea, nei casi in cui il verde urbano da generico prodotto della pianificazione, riesce ad essere progettato, nove volte su dieci si forma a dimostrazione che i progettisti non sono in grado di aggiornare il modello della tradizione paesaggistica Ottocentesca, dove il termine "paesaggistico" allude perlopiù ad un rimescolìo di linee curve e aiuole inerbite. All'epoca sembrava inoltre difficile prendere in considerazione che il profilo dei frequentatori abituali, quello della cosiddetta utenza tipo, non solo era cambiato sostanzialmente nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale, ma aveva continuato a cambiare. Le bambinaie con carrozzine, accompagnate da soldati vestiti di tutto punto, figure chiave legate alla scena dei parchi europei negli anni che precedono la prima guerra mondiale e nel periodo fra le due guerre[169], erano già sparite dalla scena pubblica da un bel pezzo, ma, quando non prevaleva la spinta di un asettico funzionalismo quantitativo e riduzionista, si continuava a pensare ai parchi disegnati come a rassicuranti *salotti buoni* a cielo aperto di matrice borghese, farciti con squillanti fioriture e con presenze vegetali esotiche, simbolo consunto di esotici paradisi. A resistere pigramente era in realtà una sorta di modello eclettico, riproposto come gratuito formalismo privo di contenuto per la formazione dello spazio pubblico, probabilmente grazie alla forza di inerzia dell' originario, rassicurante, ideale estetico borghese Ottocentesco. I parchi ed i giardini pubblici realizzati entro la città ricostruita, almeno fino agli anni Sessanta del Novecento, venivano concepiti ancora come i luoghi del passeggio disciplinato, in cui il contatto con una natura ordinata veniva stigmatizzato dal ricorrente ed ormai proverbiale monito: "*Non calpestare le aiuole*". Il corredo di arredi, dal lampione, al cestino alla panchina, nei casi in cui progettista e committente ritenevano necessario elevare il *contenuto estetico*, era costituito da riproduzioni in stile.
In sintesi: quando il parco urbano comincia ad essere considerato o come una specie di scarto di lavorazione della disciplina urbanistica, un *verde* da pianificare dall'alto o da disegnare rispetto ad un vieto *clichè*, piuttosto che un raffinato e ben definito tema progettuale intessuto di relazioni locali, perde inevitabilmente i suoi connotati estetici e viene progressivamente depauperato della sua dimensione etica.
Ma c'è dell'altro, molto di più, e non riguarda solo lo scenario delle città e del paesaggi in trasformazione. I due conflitti bellici, con tutti gli orrori connessi, avevano cambiato parecchie cose. A partire dal secondo dopo guerra, le città vennero sottoposte alla pressione di una modernizzazione sempre meno attenta ai valori del paesaggio e della memoria culturale (disattenzione manifesta soprattutto nella Europa centrale e sud orientale, pesantemente segnata fisicamente dai bombardamenti e impegnata nelle ricostruzioni) e alle tematiche ecologico-ambientali, mentre le società occidentali furono attraversate da una elettrizzante rete di correnti di cambiamento culturale. Senza apparentemente perdere di vista la aristotelica finalizzazione etica della città come luogo per vivere la buona vita, la nuova società di massa si conformò ad una idea di buona vita ben diversa da quella della tradizione storica.
Si aprì una nuova epoca, chiamata a seconda dei casi, l'età dell'Aeroplano a reazione, il Decennio del Detersivo, la Seconda Rivoluzione Industriale, la Seconda età della Macchina[170].
Più semplicemente, l'epoca del *boom economico*. Un'epoca in cui tutto appariva possibile, e le prospettive aperte dalla Scienza e dalla Tecnologia illimitate.
L'accelerazione impressa al mutamento, nelle sue forme, nei suoi effetti, nei suoi modi è fortissima, ed arriva a coinvolgere e rivoluzionare la vita dell'uomo comune fin dentro i riti e le abitudini di tutti i giorni, le piccole cose del quotidiano.
Un passo dello storico dell'architettura moderna Reyner Banham, scritto poco prima del 1960, offre una testimonianza efficace di quella rivoluzione domestica:

"Perfino un uomo che non possiede un rasoio elettrico – almeno nel mondo occidentalizzato – è verosimile che usi qualche prodotto inconcepibile prima d'ora, quale la crema da barba aerosol,

---

[169] Cfr. JOSEPH RYKWERT, *Il giardino del futuro tra estetica e tecnologia*, in "Rassegna" 8/1981. Pagg. 5 - 12.
[170] REYNER BANHAM, *Architettura della prima età della macchina*, Edizioni Calderini, Bologna 1970. Ed. orig. *Theory and design in the first machine age,* 1960.

contenuta in un recipiente pressurizzato, anch'esso senza precedenti. E getti via tranquillamente lamette che generazioni antecedenti avrebbero conservato per anni. Perfino una donna di casa che non possiede una lavatrice usa detersivi sintetici la cui qualità ed esecuzione fa sembrare insignificanti i segreti della seta gelosamente custoditi. Un teen-ager, accoccolato in terra con una radio a transistor o il grammofono portatile, può sentire una musica che letteralmente non esisteva prima di essere stata affidata al magnetofono, riprodotta ad un livello qualitativo che neppure con la ricchezza si sarebbe potuta ottenere un decennio fa. L'automobile media di oggi, che corre su strade che sono state fatte apposta per questo, ci offre un trasporto più sontuoso, in veicoli più sfarzosi di quanto gli imperatori in palanchino erano in grado di desiderare. Molte tecniche hanno dato il loro contributo a questa rivoluzione domestica, ma la maggior parte di esse per esercitare la loro influenza su di noi, ha scelto la forma di piccole macchine: rasoi, macchine tosatrici, caschi per asciugare i capelli, radio, telefoni, grammofoni, registratori e televisori, frullini, grattuge, pentole automatiche, lavatrici, aspirapolvere, lucidatrici…. Una donna di casa da sola spesso dispone di più forza motrice oggi, di quanto ne disponesse al principio del secolo un operaio dell'industria."[171]

Mentre le conquiste del progresso tecnologico entravano nelle case del cittadino comune sotto *forma di piccole macchine* facendo balenare il sogno di un benessere democraticamente diffuso, i programmi di ricerca spaziale avviati e sostenuti a costi esponenziali dalle potenze dei due blocchi politici, U.S.A. e U.R.S.S., procedevano a passi da gigante .

"Nel 1957 i sovietici lanciano lo Sputnik; nel 1959 l'americano Explorer IV ci fotografa da 27.000 km di altezza; nel 1961 il maggiore Gagarin effettua diciassette orbite intorno alla Terra; nel 1962 il colonnello Glenn pilota la *Friendship III*; nel 1963 è la volta della prima donna, la Tereskova; nel 1965 Leonov galleggia per 10 minuti nello spazio; nel 1969 Amstrong compie il primo passo sulla Luna" [172].

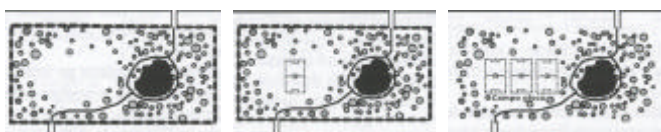
Si era determinata una sorta di ubriacatura collettiva prodotta dal mito della potenza dell'*homo tecnologicus.* Ecco ancora, direttamente dal 1960, un commento di Banham:

"La facoltà di accedere a riserve di energia quasi illimitate, si equilibra con l'eventualità che il nostro pianeta sia reso inabitabile, ma questo fatto risulta riequilibrato, dal momento che ci troviamo alla soglia dello spazio, dalla crescente possibilità di abbandonare il nostro pianeta e di mettere radici altrove"[173].

"Un piccolo passo per l'uomo, un grande passo per l'umanità": da spazio visivo la luna diventa spazio tattile.
(immagini di proprietà della NASA)

Essersi trovati d'un balzo sulla luna contribuì a cambiare decisamente il modo comune di vedere non solo il pianeta terra, ma tutto un sistema di relazioni: tra Uomo e Natura, tra Individuo e Società, tra Scienza e Arte, tra Realtà e Irrealtà, tra Pubblico e Privato, ad esempio.
Ci sono poi tutti i temi connessi alle profonde trasformazioni socio-politiche che, a scala planetaria, resero glaciale il clima nel sistema di relazioni tra le superpotenze e i loro paesi alleati, con l'istituzione dell'equilibrio del terrore tra Est e Ovest[174]. Sociologi, antropologi e filosofi sottolineano come un senso collettivo di panico e di paura irrazionale costituisca l'immancabile rovescio della luccicante medaglia della cultura illuminista fondata sulla fiducia illimitata nella Ragione e nella Scienza. Negli anni del *boom* ecco dilagare la paura della bomba

[171] REYNER BANHAM, op.cit., Bologna 1970. Pag. 2.
[172] LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *This is Tomorrow*, Testo&Immagine, Torino 1999. Pag. 138.
[173] REYNER BANHAM, op.cit., Bologna 1970. Pag. 1.
[174] E' PAUL VIRILIO, filosofo ed urbanista francese, a fornirci una brillante lettura del tema delle metropoli contemporanee come ambiti delle relazioni umane dominati dal terrore nel saggio *Città panico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.

nucleare, dell'invasione dallo spazio di esseri extraterrestri, dei cataclismi naturali o artificiali incontrollabili. L'industria cinematografica hollywoodiana dell'epoca ci fornisce un serbatoio ricchissimo di esempi di *paure urbane collettive* tradotte in pellicole technicolor.
Gli effetti di questi cambiamenti di prospettive ricaddero chiaramente anche sulla forma e sui contenuti degli insediamenti urbani. Nelle città costruite velocemente, con uno spirito moderno troppo spesso accompagnato da un altrettanto moderno slancio speculativo, si determina, oltre allo sfilacciarsi della tradizionale rete dei luoghi urbani propizi alle relazioni umane dirette, anche la progressiva messa in crisi del concetto di spazio pubblico. Le figure tradizionali del vocabolario urbano, il parco, la strada, la piazza, nell'immaginario collettivo muteranno per assumere la connotazione prevalente di luogo insicuro e pericoloso per i cittadini, nelle società sempre più orientate verso il mito della privatizzazione e del focolare domestico.
Il parco pubblico, come nuova forma di paesaggio urbano da costruire, in quella completa accezione di un *luogo di educazione, intrattenimento, invenzione culturale, (…) profondamente connesso alla vita cittadina e non semplice rifugio dalle sue ansie e fatich*e, si avvicina all'estinzione nell'epoca della guerra fredda, della cortina di ferro e delle tensioni politiche che sfoceranno nei moti studenteschi sessantottini, nelle manifestazioni sindacali del movimento operaio e poi nella crisi, sociale ed economica, degli anni Settanta.
Una crisi che investirà pesantemente ad esempio Inghilterra ed Irlanda, e produrrà i micidiali *anni di piombo* in paesi come la Germania, la Francia, l'Italia. Da un punto di vista squisitamente economico, fatti due conti, le Amministrazioni pubbliche degli anni dell'*austerity* non nutrivano certo grande interesse ad investire in un tipo di opera effimera che poteva richiedere considerevoli costi annuali di manutenzione e gestione.
Per la maggior parte dei cittadini comuni, travolta dai miti della cultura di massa o impegnata nelle lotte per la casa e per il posto di lavoro, il giardino pubblico si presentava in forma di anonimo verde quantitativo e attrezzato. Il sogno comune, il bisogno primario da soddisfare era prima di tutto quello del lavoro sicuro, della casa di proprietà, dell'automobile.
L'esibizione di progresso e di modernità sulla scena pubblica aveva bisogno di ben altre opere, più visibili, più funzionali, al passo coi tempi della innovazione industriale e macchinista: strade, autostrade, centri commerciali.
E' così che il parco urbano, come figura di immaginazione progettuale, perde committenza e fruitori. Il suo progressivo declino, registrato nel corso del Novecento in vari paesi europei, va collocato in questa prospettiva storica di inaridimento di una idea e all'interno di un convulso processo di modernizzazione e di cambiamenti delle ritualità urbane, sociali, e dei comportamenti individuali. Lo spazio aperto pubblico non appare più in forma univoca come un valore etico ed estetico socialmente condivisibile e riconoscibile.
Da teatro dell'urbanità e dell'esibizione del modello di vita borghese, la piazza, il parco, il corso, divengono dalla fine degli anni Sessanta anche teatro della protesta, degli scontri sociali, delle lotte di classe, dei comizi, delle manifestazioni studentesche. Ed anche dei grandi concerti pop! Non potendo più reggere come solo ambito celebrativo della vita pubblica democratica in una società turbata dalla contrapposizione dura tra diverse ideologie, il parco pubblico urbano cessa di essere "centrale" come spazio per il tempo libero, e perde valore estetico in risposta ai miti della modernità. Al parco di tipo tradizionale, si preferisce il campo di calcio, l'attrezzatura sportiva o semmai il parco di divertimenti, che, anche se a pagamento, tematizza con efficacia l'offerta di intrattenimento e di svago collettivo, rendendola varia e luccicante di differenti possibilità ludiche. La *Natura* al progresso pare in questa fase storica non aver più niente di speciale da insegnare o da offrire, il futuro sta tutto nella Scienza e nella Tecnica, che vanno quindi celebrate. Saranno i movimenti giovanili pacifisti e di contestazione, così come *élite* di intellettuali ed artisti a fare della Natura e della naturalità loro rifugio etico-politico e vessillo ideologico.

Trasformazioni d'uso e di forma dei parchi britannici (1850; 1900; 1990) rispetto al cambiamento nelle preferenze d'impiego del tempo libero. (da TOM TURNER, riportata in A. TOCCOLINI, op.cit. 2002. Pag. 51)

Una pagina pubblicitaria su *Le Vie d'Italia,* (Rivista mensile del Touring Club Italiano), del maggio 1961. *La giardinetta*, oltre ad essere la macchina di Paperino, americanizza il mito dell'italiano medio negli anni del *boom* economico: l'utilitaria. Nome e immagine dell'automobile sono di per sé così evocativi che non c'è bisogno di aggiungere altro oltre al marchio della casa produttrice. Al *giardino* spuntano le quattro ruote.

Utilizzato come richiamo metaforico per la difesa di una libertà individuale basata sulla possibilità di una mobilità privata da *coltivare* davanti a casa, il giardino entra poi in forma di surrogato all'interno delle abitazioni *moderne*. E' ancora in un numero delle *Vie d'Italia*, questa volta del gennaio 1961, che troviamo la proposta di realizzare terrari domestici come miniature di giardini da coltivare in casa. La didascalia che accompagna l'immagine assicura: "il vaso, convenientemente illuminato con la luce artificiale, assumerà trasparenze di effetto sorprendente". Il tema del *giardino d'appartamento* è all'ordine del giorno per i rotocalchi dell'epoca, destinati a formare il gusto e le mode della cultura di massa. Sulla rivista ABC del giugno 1962, alla rubrica *La signora ABC* , compare un articolo che esorta: "se non avete la fortuna, assai rara nelle grandi città, di possedere un giardino o un terrazzo fiorito, se siete costretta a limitare le vostre vacanze ai week-end, costruitevi nel soggiorno un giardino in miniatura..". Segue esempio documentato di costruzione di aiuola domestica per raffinati interni moderni, con riferimento all'esperimento di un paesaggista svedese non nominato.
(Articolo da "ABC", n° 6, giugno 1962, pagg.18 -19 – Archivio Porcinai)).

Un quadro italiano

Nel progredire di una nuova cultura di massa europea, le sedi del divertimento e dell'innovazione come si è detto, diventano altre. Vengono inventate nuove e più moderne forme di ricreazione, soprattutto per i giovani che, trasformati da cittadini in consumatori, diventano oggetto di particolare interesse per il mercato economico.
Pensiamo a quel teatro di contraddizioni che è l'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta: come nel resto dell'occidente va di moda la plastica, la velocità, il pop-rock e la minigonna, e poi c'è la gita domenicale fuori città con la macchina, per chi ce l'ha, o con la Vespa, e c'è il bar per vedere la televisione, ci sono le balere ma anche le prime discoteche dove andare a ballare, i cinema, e la partita di calcio. Le città che crescono si preoccupano di avere i loro moderni centri del divertimento e dello svago. Cambia la cultura del tempo libero. Il parco urbano, come luogo di relazione e di svago, anche declinato nella sottospecie del verde attrezzato, non costituisce più, come ancora agli inizi del Novecento, il miglior risarcimento al consumo di spazio aperto, di campagna, di ambiente naturale che l'urbanizzazione determina. Le nuove generazioni gli preferiscono semmai il verde sportivo, il campo di calcio, ad esempio.
In un clima generale di rinnovamento dei costumi, delle idee, dei modelli di vita, delle prospettive sognate, delle forme di espressione artistica, negli anni della ricostruzione europea ed oltre l'espansione della città piace perché è la prova del cambiamento.

"Eravamo un bel gruppetto; ci si trovava ogni sera al caffè, a chiacchierare, a giocare a carte, poi, quando era tardi, e il cameriere accennava a voler chiudere, cominciava la nostra lunga passeggiata, fino alle due o alle tre di notte. La nostra città era piccola, e si faceva presto a raggiungere la periferia, verso la campagna piatta e buia. (…) Noi andavamo spesso a vedere crescere la nostra città, a vederla avanzare vittoriosa dentro la campagna, contro la campagna, a conquistare altro terreno. Si muoveva, si muoveva sensibilmente, a vista d'occhio, la nostra città; lanciava, come un drappello ardito, un gruppo di case nuove, che si lasciavano alle spalle, in una sacca, orti e prati, un po' di verde ancora odoroso di campagna e di letame, che rapidamente intristiva e si seccava. Noi eravamo entusiasti di questa marcia vittoriosa, ed ogni sera ne parlavamo come di un fenomeno assoluto ed eccezionale"[175].

Luciano Bianciardi testimonia quel clima carico di entusiasmo, di voglia di rottura, di fervore modernista dell'Italia di provincia, *povera ma bella*, di quegli anni, in cui "i giovani, la generazione bruciata" era decisa "a rompere con le tradizioni ed a rifare tutto daccapo"[176]. Era l'effetto *ricostruzione*. Sullo stesso basso si mantengono i toni del racconto teso sul filo della memoria dall'antropologo parigino Marc Augé:

"Ricordo che alla fine della seconda guerra mondiale non si parlava che di ricostruzione. (…) Mi piacevano moltissimo le città nuove che sembravano spuntare dal suolo, le case moderne con bagno e riscaldamento centrale, così radicalmente diverse dai vecchi edifici in fondo a rue Monge, a Parigi. I miei gusti sono cambiati, e ancora di più è cambiata rue Monge. Ma a quell'epoca la ricostruzione era, insieme alla musica e ai film americani, il simbolo di una vita pulita, moderna e brillante a cui aspiravo."[177]

Da destra e da sinistra e sotto diverse angolature, il modello a cui si guarda, nell'Europa liberata dagli alleati, è collocato oltreoceano, nel mito americano. Racconta ancora Bianciardi:

"Il tenente Bucker era un giovane professore americano, venuto su con il suo esercito, durante la guerra, ed affermava appunto che la sua città, Kansas City, somigliava alla nostra. Ed a noi questo paragone era piaciuto, ne avevamo fatto un simbolo: Kansas City, Kansas City è la nostra realtà, altro che storie! Le origini della città? L'anno di fondazione? Ma era il 1944, né più né meno. Prima di allora non esisteva, era stata fondata dagli americani, che, giungendo fra noi, avevano spianato un campo per farvi atterrare gli aerei, aperto rivendite di coca-cola, spacci di generi alimentari, dancings, depositi di materiale, creando all'improvviso un centro di traffici nuovi."[178]

---

[175] LUCIANO BIANCIARDI, *Il lavoro culturale,* Universale economica Feltrinelli, Milano 1957. Pagg. 14 -15.
[176] Cfr. LUCIANO BIANCIARDI, op.cit. Pag. 12.
[177] MARC AUGÈ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo,* Bollati Boringhieri, Torino 2004. Pag. 85.
[178] LUCIANO BIANCIARDI, op.cit. Pag. 15.

Sopra, una immagine emblematica di un nuovo quartiere romano realizzato negli anni Cinquanta, tratta da MARIO GHIO, VITTORIA CALZOLARII, *Verde per la città,* Roma 1961. I due noti autori del volume, alla fine degli anni Cinquanta si interrogano sulla forma delle città italiane e sull'assenza di una qualità degli *spazi verdi* e partono per un itinerario di studio nel nord Europa. Il loro lavoro di ricerca documenta che esiste un'altra possibilità per lavorare alla *forma urbis* della città moderna: progettare unl sistema degli spazi aperti. *Sotto,* una manifestazione di protesta e di lotta per la casa in una città italiana, alla fine degli anni Settanta. Si mette in piazza la consapevolezza sociale del giardino come necessità dell'abitare. (immagine da PAOLO SCATTONI, *L'urbanistica dell'Italia contemporanea,* Roma 2004, foto n.24).

In Italia, come altrove in Europa, si sta determinando quella *Grande Trasformazione*, i cui effetti sull'ambiente e sul paesaggio saranno poi così efficacemente stigmatizzati, una decina di anni dopo, dalla pasoliniana denuncia della scomparsa delle lucciole dalle notti italiane[179].
Davanti all'avanzata del nuovo, il bel paesaggio tradizionale arretra, anzi soccombe. E Pier Paolo Pasolini negli anni Settanta annoterà:

"…da Kaiseri ad Arezzo il fronte della distruzione del vecchio mondo e della ricostruzione del nuovo (per ora orrendo) è potente, e passa di vittoria in vittoria, di trionfo in trionfo. La sua avanzata è inarrestabile".[180]

Negli anni Cinquanta e Sessanta, le aree geografiche rurali non raggiunte dagli investimenti finalizzati alla costruzione dei nuovi poli produttivi sono definite "depresse": il mito dell'industrializzazione rappresentava la chiave per spalancare le porte alla felicità del *boom* economico. I valori della tradizione di secolari civiltà rurali e contadine, gli stessi con cui erano stati modellati i paesaggi agro-forestali tra i più celebrati nel mondo, divenuti sinonimo di povertà e arretratezza culturale, cominciarono a sgretolarsi: le campagne si spopolarono, le città si ingrandirono.
Il dibattito italiano sui temi dell'urbanizzazione e dell'industrializzazione è inasprito dallo scontro tra innovatori e conservatori, tra progressisti e tradizionalisti. Gli intellettuali sono in prima linea, a denunciare scempi e distruzioni.

"Sono forse le fonti giornalistiche quelle che restituiscono con maggiore immediatezza il processo di mutazione fisica del territorio prodotto in questi anni dallo sviluppo economico produttivo. Il *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, gli articoli di Ennio Flaiano, di Vittorio Sereni, l'inchiesta sul *Miracolo all'italiana* curata da Giorgio Bocca, registrano la deformazione di quei caratteri originari a cui era stata convenzionalmente associata la nazione e, contemporaneamente, l'affermazione di consumi e stili di vita, ma anche di culture dell'abitare, nuove e diverse.(…) E' proprio sulla difesa di un carattere identitario nazionale, definito nella lunga durata della storia, e in contrapposizione alle forme possibili di una sua trasformazione, che si sviluppa un movimento di pensiero che progressivamente cresce, fino ad assumere un valore non secondario nelle scelte strategiche del paese. Associazioni e giornali di orientamento politico differente si assumono il compito di veicolare la protesta. (…) Di fronte a uno sviluppo produttivo frutto di una libera iniziativa priva di indirizzo, che sfrutta una deliberata scelta politica di astensione dal controllo delle forze in gioco, prevale in queste posizioni impegnate un atteggiamento moralistico, teso alla denuncia del singolo caso e schierato in una difesa passiva delle <<bellezze nazionali>> oggetto di speculazione. Un moralismo che, se ha il merito di porre la questione sui principi civili della convivenza democratica, non aiuta ad interpretare le condizioni materiali della crescita urbana, che, di fatto, rischiano di relegare il paesaggio a sfondo del processo di modernizzazione."[181]

Dei limiti e dei problemi connessi alle battaglie per la tutela del paesaggio operate dai nascenti movimenti ambientalisti, se ne rende ben conto, con la consueta lungimiranza e acutezza di intellettuale scientemente critico, ancora una volta, Pasolini. A proposito delle battaglie di Italia Nostra[182] contro la distruzione dei paesaggi e dei centri storici, si chiede "ma Nostra, di chi?", sollevando il problema culturale della necessità di lavorare all'idea di paesaggio come riflesso di un'identità comune di un popolo, di una nazione, registrando e valutando i differenti punti di vista delle diverse classi sociali e politiche rispetto al processo di modernizzazione.
La lotta per la tutela del paesaggio e dei monumenti, potrebbe aver successo, scrive l'intellettuale, solo se trasformata in lotta politica, e rendendo popolare il "problema del passato". Altrimenti l'associazione è destinata a fallire i suoi obiettivi e per due motivi sostanziali:

---

[179] Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari,* Garzanti, Milano 1975. Pag. 157.
[180] Pier Paolo Pasolini, *Italia Nostra non otterrà mai nulla*,(22 marzo 1969*)* in Giancarlo Ferraretti, a cura di, *Pier Paolo Pasolini. Il caos*, Editori Riuniti, Milano 1995. Pag. 119.
[181] Giovanni Dubbiano, Matteo Robiglio, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma, 2003. Pagg. 22 - 23.
[182] L'organizzazione ambientalista nasce su iniziativa di Umberto Canotti e di Giorgio Bassani sul modello del britannico *National Trust.* Nel 1956 si tiene il primo convegno nazionale.

"1. <<Italia Nostra>> equivale a <<Italia della borghesia>>: nella fattispecie, di una piccola *elite* borghese intelligente, che ha saputo trasformare il privilegio in cultura. Ma tutta la sottocultura borghese italiana, non c'è il minimo dubbio, non riconosce l'Italia in <<Italia Nostra>>.
2. La classe operaia, ormai influenzata non solo dai vecchi poteri, ma dal nuovo potere industriale transnazionale – che sta accantonando i poteri politici nazionali – non <<sente>> in alcun modo il problema della sacralità del passato. Anche se comunisti, gli operai, hanno, rispetto ai monumenti e al paesaggio, lo stesso atteggiamento di un tecnico neocapitalista, che operosa formica, si dà da fare, innocente e stupido, a ricostruire daccapo il mondo."[183]

Siamo alla fine degli anni Sessanta: anche della tutela del paesaggio si fa una questione ideologica. Di fatto, dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta, il tema del paesaggio italiano come sistema di risorse culturali e naturali e come bene collettivo da proteggere rispetto ad un suo valore intrinseco, non monetizzabile, resta in linea di massima privo di un reale riscontro politico e operativo. Complice l'equivoco di una cultura della conservazione paesaggistica basata sul concetto statico di paesaggio come bella veduta.
Il panorama europeo dei parchi e dei giardini pubblici risente fortemente del clima culturale di quegli anni e costituisce uno scenario differenziato rispetto alle diverse aree geografiche. E' sconsolante nell'Europa meridionale, dove ci si trova davanti a qualcosa di paragonabile ad una sorta di deserto figurativo.

I giardini comunali "Felice Bacci" a Ponte a Ema, Firenze, realizzati nel 1964.

Nel 1958, Giulio Carlo Argan, nel curare la voce "giardino e parco" dell'Enciclopedia Universale dell'Arte, senza incertezze già aveva scritto:

"nell'epoca nostra il giardino non esiste più se non come breve area di raccordo tra architettura e spazio ambientale o come estesa area verde inserita nel tracciato urbano".[184]

E' chiaro il motivo di tanto avvilimento.
Dal secondo dopoguerra, i temi della contrapposizione tra principi della innovazione e valori della conservazione, tra immagine della città storica e immagine della città moderna assumono fortissima valenza ideologica, colorandosi con i toni sempre più accesi di una polemica che punta alla rottura tra la cultura dei *vecchi benpensanti* e quella dei *giovani ribelli*.

"La nostra polemica, dunque non colpiva soltanto eruditi ed archeologi; si rivolgeva contro i benpensanti della città. Cos'era, per esempio, quella continua protesta contro l'incuria delle autorità, in piazza della stazione? Chi scendeva dal treno per visitare la nostra città si trovava dinnanzi uno sterrato calcinoso e brullo, senza un albero e un po' di verde, e la gente per bene cominciò a dire che era uno sconcio, che in questo modo si faceva davvero una bella propaganda alla città, e che il turismo ne avrebbe sofferto. Storie dicevamo noi: la nostra città era bella così e la dovevano lasciare stare, e vivere, e crescere con il suo carattere genuino, una città di sterrati, di spazi aperti, al vento e ai forestieri, come Kansas City.
E loro invece insistevano, tanto che in capo all'anno in piazza della stazione piantarono due palme, e misero una larga aiola di erba seminata e tre panchine. Questo era l'ideale dei benpensanti, perdìo,

[183] Pier Paolo Pasolini, op.cit. Pag. 117.
[184] Giulio Carlo Argan, alla voce "Giardino e Parco", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VI. Venezia - Roma 1958. Pagg. 155-159.

trasformare la nostra bella città in una specie di anonima copia di Montecatini, in una sorta di enorme cacatoio pubblico. Erano parole grosse, ma c'era ben da rodersi il fegato, di fronte a tanta bovina cretineria"[185].

La reazione al mondo della *vecchia e noiosa borghesia* e dei benpensanti comprenderà anche il rifiuto delle immagini e delle forme della città specchiate da quel mondo.
In Italia, in Francia, in Spagna, anche l'arte dei giardini, come disciplina da applicare alla costruzione dello spazio pubblico, viene sacrificata come strumento culturale di appannaggio ad una classe elitaria e reazionaria, mentre i giardini della storia, specchio di passati splendori "antidemocratici", vengono condannati all'abbandono o alla distruzione.
Alla fine degli anni Cinquanta, in evidente polemica rispetto agli indirizzi culturali e politici dell'urbanistica e della cultura italiana del periodo, il paesaggista Pietro Porcinai protestava:

"Si ricordi, ad esempio, l'assoluta assenza del <<verde>> dai piani per l'edilizia popolare, cioè in tutto il settore dell'edilizia controllato dallo Stato, il quale Stato non è ancora nemmeno aggiornato nell'insegnamento ufficiale, tanto che degrada a materia <<facoltativa>> l'insegnamento dell'arte dei giardini in alcune facoltà di architettura."[186]

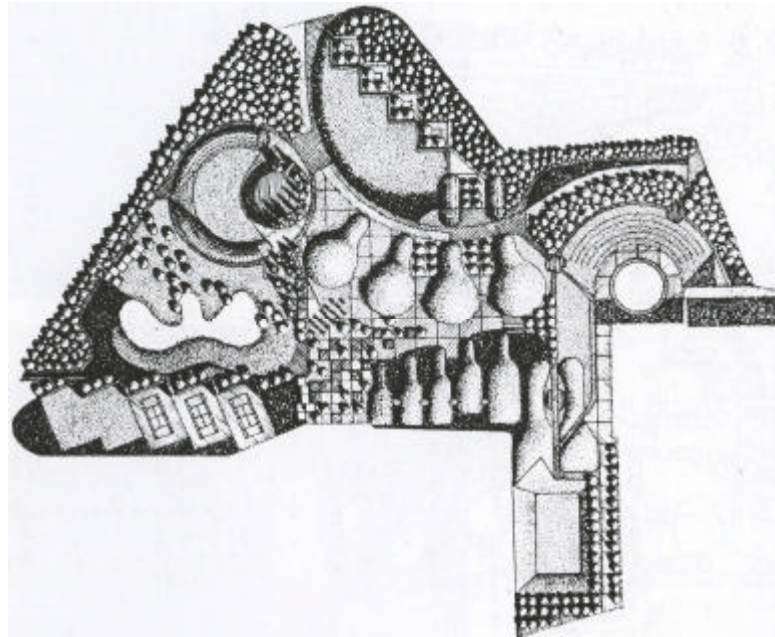
In Italia, forse ancor più che negli altri paesi dell'Europa mediterranea, la creazione di *giardini e parchi pubblici* non figura dunque tra gli obiettivi primari della pubblica amministrazione, anche a causa di una perniciosa tendenza alla lettura in chiave ideologica (in parte ancora persistente nella cultura contemporanea) del giardino come inutile decoro, come roba da ricchi reazionari. Racconta Rosario Assunto che all'apertura dei lavori di un convegno sul giardino storico a Siena, l'allora Sindaco della città "sentì il bisogno di esporre ai convenuti la sua filosofia: secondo la quale *la bellezza e la grazia sono cose del passato, e non più ci riguardano;* e i giardini debbono cessare di essere tali per diventare spazi aperti per le masse"[187].

La Scuola francese

Nel panorama europeo degli anni Sessanta e Settanta, la Francia sembra offrire un decisivo contributo al rinnovamento della cultura paesaggistica e del progetto degli spazi aperti, grazie al lavoro di alcune figure chiave come Jacques Simon, Alain Provost, Jacques Sgard, Michel Corajoud e Bernard Lassus. La ricerca di questi progettisti, che lavorano anche seguendo orientamenti tra loro molto differenti, si sviluppa in controtendenza con l'etica modernista dell'asettico spazio verde attrezzato, a garanzia di una continuità con la tradizione storica del parco e del giardino pubblico intesi come prodotti di una pratica con finalità estetiche. Negli anni di un'imperante ed ideologica urbanistica funzionalista, si cerca di riportare così l'attenzione sul valore della dimensione estetica della città e del paesaggio e sulle necessarie corrispondenze tra arti figurative e costruzione dei luoghi.
Si pensi ad esempio al *Parque Coudrays* realizzato a Yvelines dallo studio del paesaggista Michél Corajoud nel 1974, citazione immancabile in qualsiasi rassegna sui parchi urbani del Novecento. Un'opera dell'artista Fernand Lèger funge da ispirazione per il trattamento plastico del terreno, collinette artificiali sono modellate a sembrare bottiglie e così la poetica cubista dalla tela si trasferisce alla terra per dare luogo ad una inedita natura vivente mimetica di una celebre pittorica *natura morta*. Già una decina di anni dopo, con più esperienza e più progetti alle spalle, Corajoud dichiara di essersi allontanato da quel tipo di concezione eccessivamente formalista dello spazio aperto, considerando che quel tipo di soluzioni sono "… troppo dimostrative, troppo associate al modo di elaborare degli oggetti. Esse si impongono e senza dubbio questa è la ragione per la quale è stato facile mostrarle nelle riviste. Invece che erede

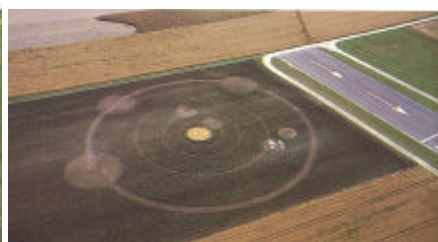
---

[185] Luciano Bianciardi, op.cit., pagg. 17 -18.
[186] Pietro Porcinai "Nota introduttiva", in Renzo Beretta, *Giardini. Manuale di costruzione e composizione*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.
[187] Rosario Assunto, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino*, Bulzoni, Roma 1981. Pag.9.

dei tempi, il paesaggio è votato all'impazienza. (…) Un paesaggista non è mai completamente l'autore di un paesaggio. Egli non è che uno dei numerosi agenti che entrano nel corso delle cose per modificarne le configurazioni"[188].

Il Parco di Saint-Quentin-en–Yvelines, progettato nel 1972 dall'èquipe Siriani, **Corajoud** e Huidobro. Sessantacinque ettari di tessuto urbano organizzati in un nuovo quartiere che trova nel parco il suo principio organizzatore. "Era il parco, attraverso la sua struttura, che avrebbe diretto il modo di organizzare il quartiere e gli avrebbe dato un certo numero di principi direttori: percezione dell'ambiente urbano, definizione delle cavità, forma e coerenza d'insieme". (Citazione e immagine da CAROLINE STEFULESCU, *L'urbanisme vegetal*, E.I.D.F, Parigi 1993. Pag. 252).

[188] Cit. in FRANCO ZAGARI, *L'architettura del giardino contemporaneo"*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1988. Pag. 89.

Sopra *:* il Parc Saint-John-Perse a Reims in *"J'espère qu'ils vont laisser ça comme c'est!" (1972).* Sotto, a destra una immagine del parco oggi, a sinistra « *A force de chercher, on a déterré un grand ensemble. Ils étaient fous ces gaulois…An 3040* », collage di Jacques Simon, in cui si ironizza sulla pratica urbanistica basata sul grande blocco edilizio.

Jacques Simon è una delle figure più significative del rinnovamento della progettazione degli spazi aperti e dei parchi pubblici attuata a partire dalla fine degli anni Sessanta in Francia e improntata al recupero della qualità, estetica ed ecologica, degli insediamenti urbani. Paesaggista, editore, fotografo, artista, disegnatore ed instancabile viaggiatore, Simon, mettendo in discussione i *diktat* modernisti, contribuirà in maniera determinante alla diffusione di una nuova cultura del paesaggio *moderno*, indicando nella anche grazie alla sua instancabile attività editoriale. Dal 1964 al 1982 pubblicherà una sua rivista intitolata *Espaces vertes*, nel 1964 il volume *L'Art de connaitre les arbres*, un manuale composto da schede descrittive di varie specie arboree e dedicato al corretto impiego della vegetazione nel progetto di paesaggio. Autore di numerosi progetti di parchi e sistemazioni di spazi aperti pubblici, di cui viene riconosciuto opera emblematica il Parco di St. John Perse a Reims, realizzato nel 1970 (un ampia stanza verde, destinata "ad essere animata dal cileo, dalle nuvole, dalle ombre e dall'uomo con tutte le sue invenzioni.."), Simon si è dedicato a partire dalla fine degli anni Ottanta alla realizzazione di "interventi paesaggistici effimeri", installazioni a scala territoriale create prevalentemente in ambiti rurali.

Jacques Simon, alcune installazioni: il territorio agricolo come supporto per messaggi gigantografati.

Etica ambientale, prospettiva ecologica

Un trionfo della ricerca tecno-scientifica di eco planetaria mise (paradossalmente) in crisi la granitica compattezza del mito del progresso vittorioso ed inarrestabile. 21 luglio 1969: l'uomo conquista la luna. Lo straordinario evento, fissato per sempre nella foto dell'orma dello stivale spaziale di Neil Armstrong sul suolo lunare, consentì la produzione e diffusione di una quantità di nuove immagini del nostro pianeta.
La Terra, considerata fino a quel momento come illimitata fornitrice di risorse e di energia, a seguito del punto di vista satellitare apparve piccola e "come un sistema dall'equilibrio labile e precario"[189]. Nacque la coscienza ecologica.
O meglio, nacque la coscienza ecologica come fenomeno culturale e politico di massa.
Già nel 1961 Rachel Carson aveva pubblicato negli USA *Primavera Silenziosa,* un testo che denunciava inquietanti e vistosi mutamenti nell'equilibrio ecologico del pianeta.
Era solo l'inizio del grande movimento sociale di protesta a base ambientalista che attraversò come una grande onda l'Occidente industrializzato: le manifestazioni contro la guerra e la bomba atomica, le campagne per i diritti civili, le lotte studentesche, passarono all'ordine dl giorno.
Si trattava di una ribellione giovanile "che riguardava anche tematiche ambientali perché la cultura che era stata trasmessa a quei giovani era la cultura dell'inquinamento, del sacco del territorio, dello sfruttamento intensivo di coltivazioni o delle risorse naturali, delle miniere o delle industrie che producevano degrado ambientale"[190], racconta Gianni Pettena *testimone attivo* della contro-cultura europea e americana degli anni Settanta.

Un poliziotto sradica alcune piantine messe a dimora "illegalmente" da alcuni pacifisti in un parco pubblico di una città californiana, durante una delle tante manifestazioni ambientaliste degli anni Sessanta attuate dal movimento studentesco.

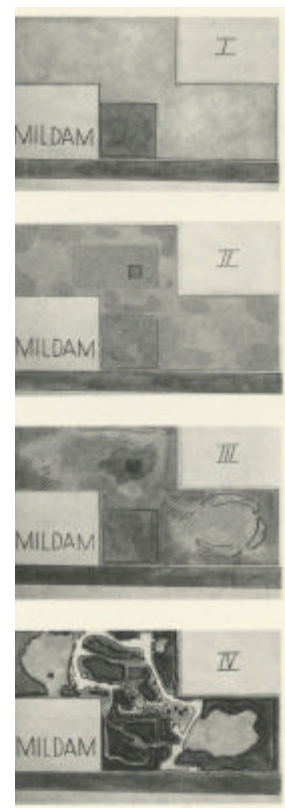
[189] Cfr. LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *This isTomorrow*, Testo&Immagine, Torino 1999, pag. 138.
[190] GIANNI PETTENA,op. cit. Pag. 52.

Progetto *Albero-inquilino,* in Via Manzoni, allestito per la Triennale di Milano del 1973. **Hundertwasser,** artista austriaco attivo nel movimento ecologista dalla fine degli anni Sessanta, ha costruito il suo percorso di ricerca sviluppando una personale *teoria naturista,* sostenuta da un odio dichiarato contro i principi *dell'International Style*. Nel 1967 presentò il suo discorso 'nudo' contro il razionalismo in architettura, presso la galleria Hartman di Monaco, fronteggiando gli intervenuti in vestito adamitico. "Nel manifesto *Via da Loos*, Hundertwasser ripropose la rivendicazione del diritto dell'uomo a esercitare nell'ambiente circostante la sua naturale creatività: << Non è facile. L'uomo è esposto a tutto quando non ha niente addosso. Ma il trionfo è grande…Mi piacerebbe che il nostro governo fosse tanto coraggioso da rivolgersi ai cittadini senza vestiti addosso. E' giusto fare il proprio dovere. Io mi sento davvero bene>>". In un altro manifesto, *Il Diritto della finestra – Il Dovere dell'albero* rivolgendosi ai cittadini, dichiara: "E' vostro diritto modificare secondo il vostro gusto le finestre e le facciate della vostra casa, fin dove il braccio può arrivare". E poi: "La Natura libera deve prosperare dovunque cada la pioggia o la neve. Tutto ciò che è bianco in inverno deve essere verde in estate. Tutto ciò che è parallelo al cielo appartiene alla natura, le strade, e le cime dei tetti devono essere coperte di vegetazione, dobbiamo poter respirare l'aria della foresta anche nelle città e nei paesi". (Immagine e citazioni da PIERRE RESTANY, *Hundertwasser*, Taschen, 2002.)

"Mai sentito parlare del 'Re delle erbacce', 'the Weedking', 'der Unkrautkönig' o 'le Baron des mauvais herbes'? No? Vi darò subito qualche informazione."

Ecco come comincia una autopresentazione del 1991 di **Louis Guillaume Le Roy**, l'artista-ecologista olandese che nel 1965, dopo aver acquistato un terreno a prato di poco più di 4 ettari a Mildam, in Frisia, cominciò a dare corpo al suo progetto di autocostruzione di una eco- cattedrale, cioè "una struttura nello spazio, rurale o urbano, che nasce da una mutua cooperazione tra l'uomo, le piante e gli animali nello spazio e nel tempo con l'aiuto dell'energia libera". Ma come nasce questa idea? Innanzitutto dalla constatazione della insostenibilità della città moderna, che si è diffusa applicando un modello di insediamento estremamente semplificato: "gli urbanisti hanno ritagliato i progetti delle nostre città talmente su misura, che solo il 10 per cento della superficie è destinato a spazio verde e quel complessivo 10 per cento deve servire alla realizzazione di un ambiente a misura d'uomo. La residua area edificabile ha costi talmente elevati, che è praticamente impossibile ampliare le superfici verdi a scapito di quelle edificate. Trasformare dunque radicalmente le città. Il mio lavoro si basa, in linea di massima, su tre elementi naturali fondamentali, necessari per poter cooperare con la natura:

- il desiderio di lavorare nel tempo e nello spazio,
- il desiderio di raggiungere il livello più complesso possibile;
- il desiderio di utilizzare al massimo la mia energia libera."

(Citazioni e immagini tratte da: Louis Guillaume Le Roy "*Un'eco-cattedrale a Mildam. Della complessità nelle strutture naturali*", pagg. 29 – 35 in DOMENICO LUCANI, a cura di, *Il governo del paesaggio e del giardino*, Guerini/FBSR, 1993.

Mc Harg pubblica nel 1969 un testo chiave per la cultura della progettazione degli insediamenti umani: *Design with Nature*. Per esporre parte delle sue posizioni teoriche, Mc Harg utilizza la metafora dell'astronauta che sperimenta condizioni di vita e adattamento dentro la capsula spaziale. Il concetto che si chiarisce alla fine è che la terra stessa è una capsula e che

"il prezzo della sopravvivenza e dell'evoluzione è un intervento intelligente basato sulla conoscenza"[191].

La ricerca di McHarg contribuì decisamente alla formazione di un filone ecologista dell'architettura del paesaggio americana ed europea.

"In un certo senso lo scopo di McHarg è stato quello di catturare adesioni. Il movimento ecologico in Gran Bretagna si è rivolto progressivamente verso l'Olanda, dove sta già producendo, verso gli inizi degli anni settanta, una corrente che creava paesaggi sperimentali, progettati per giocare, passeggiare, toccare e odorare, creare momenti di libertà e di interesse nella natura. (…) A Utrecht, attorno a edifici di nuova costruzione, attorno a ceppaie, a pietre e a binari morti erano state piantate, assieme con la rosa canina, il viburno, la robinia e liane per creare un paesaggio rampicante che colpisse la fantasia dei bambini, fitto di rovi e punteggiato di piccoli spiazzi nascosti. Le siepi di recinzione erano piante urticanti e spinose. I sentieri dei nuovi parchi non erano stati tracciati fino a che la gente non aveva manifestato, indicandoli, i percorsi che desideravano compiere e dove essi volevano passeggiare"[192].

In Olanda, i temi della tutela ambientale ed ecologica erano per tradizione legati ad obiettivi politico-sociali. In questo paese si potè così attuare una vera e propria "riconciliazione delle due vaste monoculture, quella della città e quella della campagna"[193], tanto che è possibile parlare di una *ingegnerizzazione sociale* attuata per mitigare gli eccessi della modernizzazione dell'immediato dopoguerra, come quelli del quartiere lecorbusieriano di Bilmermeer, ad Amsterdam. Il complesso edilizio, progettato per ospitare 100.000 persone dopo essere stato teatro di forti tensioni civili, venne riqualificato attraverso un programma di interventi sperimentati sulla scia di un nuovo determinismo ambientale.
La prospettiva ecologica, quando non si trasformò in accanimento ideologico, mise a punto nuovi criteri estetici in superamento delle visioni ormai logore del gusto pittoresco. Significativo in questo senso è il contributo di artisti come l'olandese Louis Le Roy, dell'austriaco Hundertwasser, del tedesco Joseph Beuys, solo per citarne alcuni tra i più attivi, oltre alle varie esperienze dei movimenti di *land art* e arte ambientale e ecologica.

Il caso Barcellona: etica democratica ed estetica dello spazio pubblico

A partire dalla fine degli anni Settanta, con la caduta della dittatura franchista, in Spagna viene impostata una politica nazionale di governo del territorio urbano determinata a recuperare la qualità formale dello spazio pubblico. Grazie alla restituzione delle piene competenze in materia di pianificazione urbanistica alle amministrazioni comunali, comincia a prendere corpo il disegno del rinnovamento barcellonese. Nel quadro globale di ristrutturazione socio-politica della Spagna post-franchista, se a Madrid si attribuì il rafforzamento del potere economico e amministrativo, alla città catalana fu assegnato il ruolo di contenitore delle avanguardie culturali. Dato che il governo centrale scelse in quegli anni di attribuire al comparto delle opere pubbliche il ruolo trainante dell'economia nazionale, in Spagna venne a determinarsi una situazione nettamente invertita rispetto a quella che si stava creando in altri paesi europei, dove si tendeva ad incoraggiare piuttosto l'apporto degli investimenti privati nel mercato immobiliare e fondiario. Le maggiori risorse finanziarie statali vennero impegnate nello sforzo di infrastrutturazione del paese, obiettivo confermato a metà degli anni Ottanta in vista dell'unificazione europea e degli

[191] Ian Mc Harg,op. cit. Pag. 130.
[192] David Nicholson-Lord, *Paesaggi quotidiani*, in Ghilla Roditi, *Verde in città*, Guerini studio, 1994. Pagg.143 – 156.
[193] David Nicholson-Lord, *Ibidem.*

avvenimenti del ‘92: le Olimpiadi di Barcellona, l’Expo di Siviglia e il ruolo di Madrid come Capitale europea della cultura.
In questo quadro nazionale, il poderoso programma di interventi realizzati a Barcellona si configura come l’esperienza emblematica della nuova politica socio-urbanistica.
A differenza di altri comuni spagnoli, quello barcellonese utilizza il vecchio *Plan General Metropolitan* del 1976 come quadro di riferimento per attuare rapidamente i progetti di rinnovo urbano.
Alla redazione dei vari progetti sono chiamati a collaborare docenti e giovani laureati del *Laboratorio de Urbanismo* dell’Università di Barcellona.

"Una nuova generazione di progettisti si identificò in quel momento, e l'evoluzione del suo lavoro avrebbe ridefinito successivamente l'immagine della città. Una città come Barcellona, senza alcuna tradizione particolare su casi di vuoti urbani, non solo reinventò una disciplina di cui esistevano soltanto modelli irripetibili e spesso obsoleti, ma riuscì a recuperare i propri spazi liberi".[194]

In quella prima fase del rinnovamento, segnata da un ancora incostante e scarso flusso di investimenti, l’idea di città che regola gli interventi è quella di un insieme incoerente di frammenti, trattabili diversamente attraverso trasformazioni puntuali dello spazio costruito e procedendo con operazioni mirate a ridisegnare i singoli luoghi pubblici.
Nel 1986, la designazione di Barcellona come sede dei Giochi Olimpici del 1992, con il conseguente stanziamento di poderosi finanziamenti statali, dona l’occasione per ripensare la città attraverso progetti di più ampia portata: viene avviata così una seconda fase di interventi.
Protagonista di questa nuova stagione di trasformazione urbanistica è Oriol Bohigas che, partendo dalla volontà di identificare “degli elementi capaci di definire criteri di ordinamento della forma dello spazio della grande città”, [195] articola su due livelli il suo lavoro:
uno di intervento sulle singole parti, basato su *Piani speciali per i quartieri* e *Piani per la grande città*, con cui viene affrontata la specificità delle *differenze* delle singole parti della città;
un secondo livello di pianificazione/progettazione dei *Grandi piani per la città*, sotteso all’individuazione di linee-guida di riequilibrio tra i singoli frammenti e la città nel suo complesso.
Al primo posto di questa strategia si colloca l’operazione delle *Areas de una nueva centralitat*, per la valorizzazione della prima periferia, con l’obiettivo di partire da operazioni di infrastrutturazione o di costruzione di servizi di grande valore sociale che potessero indurre un incremento di attività al contorno. La diffusione nel tessuto urbano di ampie aree industriali e di infrastrutture dimesse, o in via di dismissione e da riqualificare, favorisce il programma, che viene inoltre completato dal *Piano della nuova viabilità*.
Gli spazi aperti pubblici barcellonesi si rigenerano e si moltiplicano dando vita ad una scena urbana completamente rinnovata: le operazioni su Plaça Reial, su Plaça de l’Estaciò de Sants, sul Passeig Picasso, il nuovo Parc de l’Espanya Industrial, la passeggiata lungomare della Barcelloneta, sono solo alcuni tra i più conosciuti dei numerosi interventi attuati.
L’operazione di più vasta eco risulta quella relativa alla creazione del Villaggio Olimpico, con la scelta delle quattro aree olimpiche (Nova Icaria, Diagonal, Val d’Hebron e Montjuic), che Bohigas conduce all’insegna di due principi guida: la città interpretata “come organismo complesso e non unitario, composto di elementi disparati, i quartieri” e l’idea del progetto come “strumento principale di controllo della città”[196].
E' l'occasione per la città di ricongiungersi al mare, di riappropriarsi della fascia litoranea come di un ampio spazio naturale addomesticato. La Barcellona olimpica è una città ridisegnata attraverso la riconfigurazione di interi quartieri, l'inserimento di attrezzature sportive all'avanguardia, la creazione di 140 nuove piazze, di 50 parchi, di *viviendas* di qualità, di una imponente rete stradale. E’ il trionfo di una nuova estetica dello spazio aperto urbano, che prende forma con la creazione di un ricco vocabolario architettonico.

---

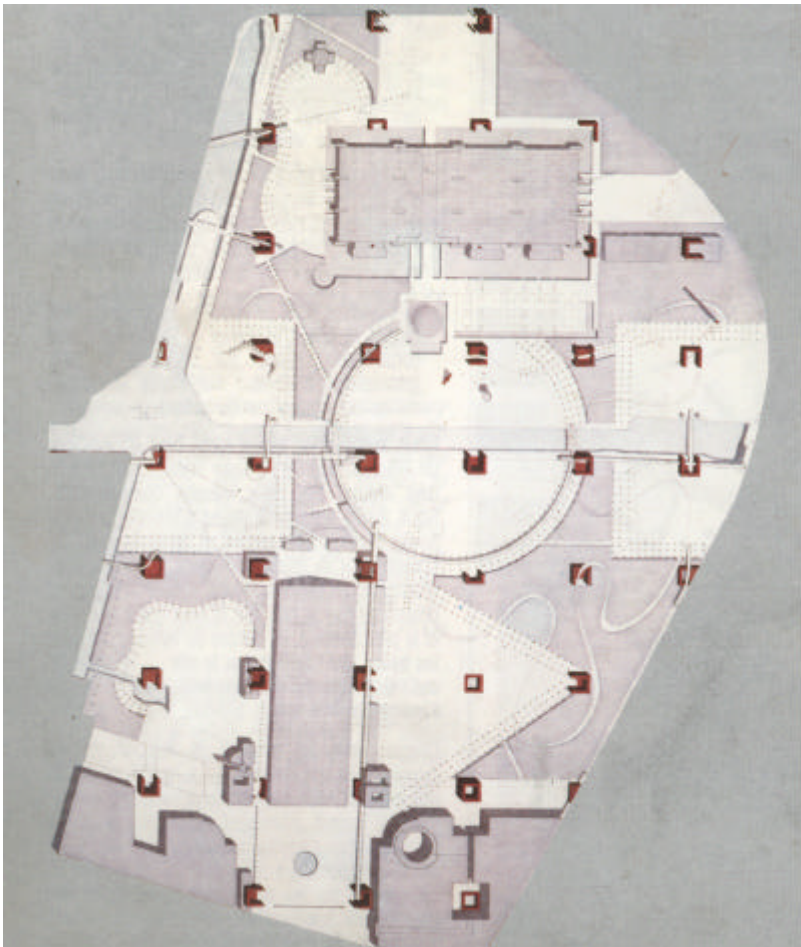
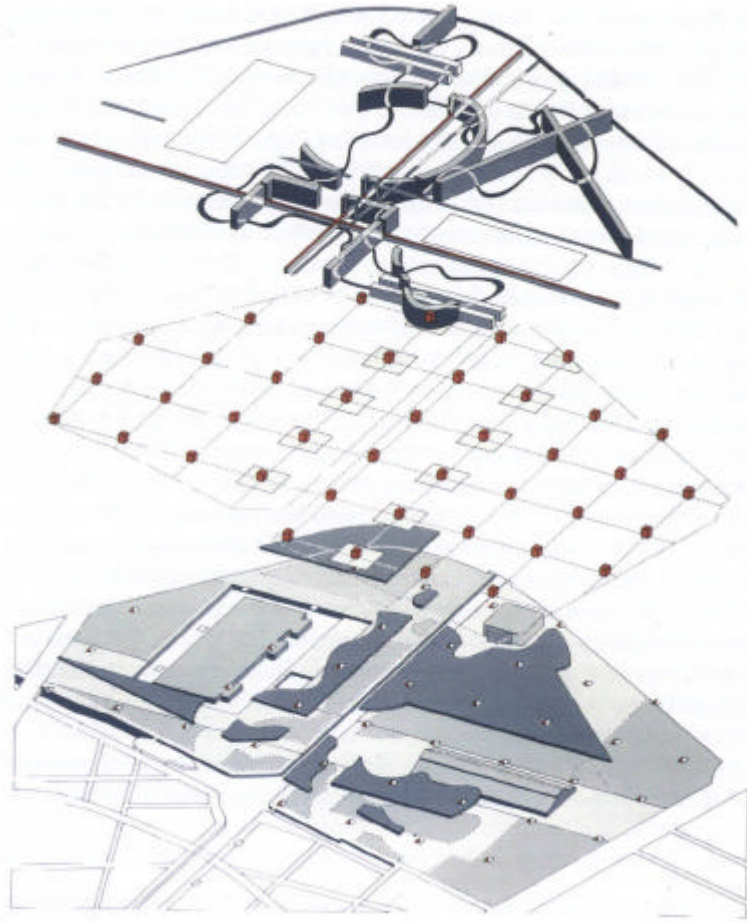
[194] JORDI BELLMUNT, Prefazione a *L'Architettura dei parchi a Barcellona. Nuovi paesaggi metropolitani*, di GIANNI CELESTINI, Gangemi Editore, Roma 2002.
[195] CARLO GASPARRINI, *L’attualità dell’urbanistica*, pag.75-77, ETASLIBRI, Milano 1994.
[196] Intervista di O.HÉNAULT a ORIOL BOHIGAS in *Rassegna,* n°37/1989, p.26.

Vista aerea del *Parco de l'Espanya Industrial* (sopra) e del *Parco della Creueta del Coll* (sotto)*,* due tra i più noti parchi barcellonesi realizzati negli anni Ottanta in attuazione di una strategia di riqualificazione della città applicata in maniera sistematica, dalle zone del centro alle aree periferiche.
In "*Architettura del giardino contemporaneo*", il volume pubblicato nel 1988 da Franco Zagari, che ebbe il merito di presentare tra i primi in Italia una documentata rassegna di esperienze internazionali a dimostrazione della *costruibilità* del giardino nella città post-moderna, in riferimento al laboratorio urbano di Barcellona si legge: "- Ciò che è veramente rilevante nelle recenti realizzazioni barcellonesi è la significativa potenzialità delle operazioni di trasposizione presenti negli esempi di maggiore interesse (che si differenziano da altri di 'rumore ideologico sostenuto da uno storicismo triviale' -, dice Ignasi Solà Morales, sottolineando la capacità di manipolare i codici tradizionali, trasferendo la logica propria dello spazio domestico negli interventi riguardanti lo spazio pubblico, e di accettare e volere un deliberato conflitto fra ciò che è generale e ciò che è particolare, con situazioni di cosciente 'soprassenso' e di elevato livello di una 'ambiguità perfettamente deliberata'".
(FRANCO ZAGARI, *L'architettura del giardino contemporaneo"*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1988. Pag. 78).

La Villette: il parco come evento

Una sferzata verso il rinnovamento dei modelli del passato, decisiva per la cultura del progetto di parco rimasta troppo tempo sotto l'ipnosi dell'an-estetico verde attrezzato e quantitativo, viene data all'inizio degli anni Ottanta con il concorso del parco parigino della Villette.
Il successo ottenuto dall'operazione, dal punto di vista della partecipazione e dell'eco internazionale prodotta, fu straordinario.
Nel 1982, l'allora Ministro della Cultura francese, Jack Lang, annunciò i risultati della prima fase del concorso: una giuria composta da ventuno membri, presieduta da Roberto Burle Marx, incontestabile maestro dell'arte dei giardini e del paesaggio del Novecento, aveva scelto tra i 471 progetti (ammessi rispetto alle 805 domande pervenute da 41 diversi paesi) i nove finalisti. La seconda fase dell'operazione portò, l'anno successivo, alla definizione del vincitore assoluto, l'architetto di origine nippo-svizzera Bernard Tschumi.
Un budget di 350 milioni di franchi fu stanziato dal governo per garantire la costruzione del primo lotto di lavori (1984 – '87). La realizzazione del parco faceva parte dei lavori del *Piano Programma dell'Est di Parigi*, l'operazione di rinnovo urbano promossa e approvata dalla municipalità parigina[197] a fine 1983, e che si poneva tra le azioni prioritarie, finalizzate alla valorizzazione di una sostanziosa porzione di territorio comunale corrispondente a ben il 45% della superficie totale, anche l'estensione e la creazione di nuovi spazi verdi[198].
I risultati del concorso scatenarono, oltre ad una vera e propria fibrillazione culturale intorno al concetto e all'idea di parco, anche accese polemiche. Gli accenti assunti dai relatori del bando, fortemente critici verso i modelli storici, furono giocoforza travasati nei progetti dei concorrenti. Molte delle proposte elaborate come rottura della tradizione tanto devono al clima di ristagno della cultura del paesaggio e del giardino, dopo circa quarant'anni di imperante verde attrezzato e di pervicace resistenza di *clichè* scaturiti dalla banalizzazione del gusto "pittoresco".
Di fatto se lo spettro semantico del termine *parco* risultò ampliato rispetto ad una prospettiva post-moderna, con la enfatizzazione del valore dell'evento come generatore di luogo, non si può dire che la stessa cosa si sia verificata rispetto alla definizione di un nuovo paradigma spaziale.
Nel tentativo di individuare la *natura del parco del XXI secolo*, dichiarata dai promotori del concorso con una certa avveniristica pretesa, la definizione fornita dal bando sfumava nell'immaterialità dell'idea di programma culturale, enfatizzando il tema dell'artificio e di una 'natura urbanizzata' a scapito di quello di 'natura naturale'.
Il parco non appare più come il luogo della Natura in città: viene proposto piuttosto come un evento culturale a cui la presenza degli elementi naturali può fare tutt'al più da sfondo. Anche i meccanismi di composizione del progetto utilizzati dai concorrenti, elaborati a partire dalle opportunità offerte dalle tecniche informatiche e dal computer design, contribuirono a rendere più profonda l'impronta di un'immagine iperreale, post-naturale. Il progetto vincitore applicò, per la prima volta in una forma così programmatica e strutturata, la poetica e la filosofia del *decostruttivismo*, e di questa precisa tendenza architettonica, la Villette è rimasta indiscusso manifesto plastico. Il nuovo parco, concepito espressamente dal suo ideatore come un edificio, fu realizzato come un altro pezzo di città costruita, in cui risultarono privilegiati materiali duri e scenari tipicamente urbani, piuttosto che forme e figure della Natura. Tschumi lavorò al progetto della Villette considerando lo spazio dell'intervento come una *tabula rasa* e pensò alle sue varie componenti come a elementi neutrali, scollegati dalla memoria del luogo.
Pur riconoscendo il valore culturale di questa esperienza, possiamo concordare con quanti ritengono che il progetto della Villette, lungi dall'indicare un nuovo modello per il parco del XXI secolo, costituisce in fondo l'ultima delle grandi esposizioni universali parigine [199], dove il tema della spettacolarizzazione e della esibizione del dato tecnologico prende il sopravvento su una più opportuna riflessione sul ruolo della Natura in città.

---

[197] Cfr. *L'aménagement de l'est de Paris*, in Paris Projet, 27-28, Paris 1987.
[198] Per una più ampia illustrazione del tema si rimanda a GIOVANNI CERAMI, op.cit., 1996, pagg. 168- 176.
[199] Cfr. ISOTTA CORTESI, op.cit., 2000, pag. 44.

La tavola di inquadramento urbano dell'area di progetto, inserita nei materiali di documentazione del concorso (sopra) e la planimetria del progetto vincitore, il numero 749, redatto dall'equipe di Tschumi. (Immagini tratte da MARIANNE BARZILAY , CA THERINE HAYWARD, LUCETTE LOMBARD VALNETINO, *L'invention du parc. Parc de la Villette.Paris*, Graphite Editions, Parigi 1984).

Punti, linee, superficie: il progetto per il *Parc de la Villette*, vincitore del concorso internazionale, costituisce la giusta occasione per Tschumi per tradurre in progetto reale alcuni spunti teorici di una sua ricerca basata sul concetto di *disgiunzione*. I principi informatori della teoria riguardavano: il rifiuto della nozione di sintesi in favore di quello di scomposizione e dissociazione; il rifiuto della tradizionale dialettica tra funzione e forma in favore dei termini di sovrapposizione e giustapposizione; l'applicazione della metodologia della frammentazione e della combinazione.
All'origine di questo manifesto teorico si collocano certi esperimenti disciplinari condotti da Tschumi con testi di Poe, Kafka, Calvino. Racconta l'architetto: "Nel 1976 ero già in America. Insegnavo a Princeton, ma lavoravo anche alla A.A. All'epoca andavo avanti e indietro tra Londra e New York. Nel 1976 – 77 avevo dato un tema agli studenti dell'AA chiamato *Joyce's Garden*. Era un lavoro che facevo spesso, allora: prendevo un testo di uno scrittore (…), in questo caso *Finnegans Wake* di James Joyce, e gli studenti dovevano disegnare uno schema basato su di esso. Per far questo avevo individuato una griglia di progettazione a punti che attraversava il Covent Garden di Londra." Ogni studente doveva sviluppare un progetto per uno dei punti della griglia. "Nel progetto del parc, ognuno dei tre sistemi è risolto in se stesso, e, contemporaneamente, interagisce con gli altri. Le possibilità che vengono offerete a ciascuno di essi sono quelle dell'incastro e dell'intersezione, dell'incontro e dell'unione, in modo da favorirne l'interazione, e, all'opposto, determinarne la reciproca indifferenza. I *punti* sono strutture neutre, vuote, di colore rosso (circa 10x10x10), denominate *folies,* che attendono di essere "qualificate" in senso funzionale e formale.(…). Le *linee* sono due importanti assi di percorrenza pedonale (uno lungo un chilometro e l'altro seicento metri) che, incrociandosi, attraversano nei due sensi l'area, stabilendo le connessioni con il quartiere e la città (…)." Nel sistema di *linee* sono compresi anche altri percorsi che formano nel loro insieme la *Promenade Cinématique*, che si snoda con un andamento curvilineo. Quando questa interseca i due assi si creano "incontri imprevisti": si tratta dei *giardini tematici* (progettati da altri). Le *superfici* sono destinate ad accogliere il programma di attività ricreative che necessita di ampie estensioni: giochi, sport, feste eccetera.
(Citazioni e immagine da MICHELE COSTANZO, *Bernard Tschumi*, Testo&Immagine, Roma 2002.)

Dieci punti facili per i parchi del XXI secolo

Al termine di questo *excursus* storico, dopo aver registrato assieme ai principali caratteri di una lenta mutazione di *forme* e *modelli* alcune costanti identificative di una *idea*, possiamo provare a fissare alcuni punti base per una cultura del progetto del parco urbano contemporaneo.

1. Il parco pubblico, come il giardino privato, è uno spazio geometrico definito. Ma rispetto al secondo, che tende a chiudersi in una dimensione estetica più autoreferenziale, il primo, che è spazio sociale aperto sulla città, è sempre fortemente condizionato da tutto ciò che da quei limiti sta fuori. Il suo successo, come luogo di pubblica fruizione, molto dipende dalla rete di relazioni, potremo dire, visibili e invisibili, fisiche-spaziali e ideali, etiche e formali, che intrattiene con il suo intorno. La reciprocità tra le due entità, parco e città, è fondamentale: *il parco, per funzionare, ha bisogno che la città abbia bisogno del parco.*

2. Come il giardino, il parco pubblico nasce luogo recintato, entro limiti che sanciscono l'identità di uno spazio interno differenziato rispetto ad un esterno. *Il limite, come segno reale o come concetto ideale, è un elemento che caratterizza la leggibilità del parco come figura*.

3. Nella storia dei modelli tradizionali, il parco indica normalmente uno spazio di maggiori dimensioni rispetto al giardino, e destinato a soddisfare una precisa intenzionalità d'uso attivo. Con l'affermarsi della politica dello standard e con l'applicazione acritica degli indirizzi normativi, il requisito dimensionale si accentua in negativo fino ad assumere valore assoluto, ed il potenziale del parco viene ridotto a quello della maggiore o minore entità del dato quantitativo. Prodotto di pianificazione urbanistica e non di progettazione paesaggistica o di arte dei giardini, valutato in termini di estensione della superficie piuttosto che rispetto agli effettivi contenuti ed esiti spaziali, nel corso della seconda metà del Novecento il parco si piega alle logiche fondiarie e diventa *area attrezzata*, catalogabile, anche a seconda del bacino di utenza, come *verde metropolitano, urbano, di quartiere*.
Gli attuali scenari della città europea mostrano come il dato dimensionale non sia strettamente vincolante rispetto all'attribuzione di una rigida identità tipologica: dal piccolo al grande, il parco urbano è tale, cioè luogo di Natura che celebra l'urbanità e *forma di paesaggio*, per i suoi contenuti, il suo ruolo e la sua forza figurativa. E' un'entità trans-scalare: dalla dimensione di quartiere, dove può misurare meno di un ettaro, a quella metropolitana che lo espande fino ai 300 ettari del Parco Nord di Milano.

4. *Il parco, anche quando si ricorre ad una accentuazione ossessiva del dato artificiale a scapito della rilevanza di quello naturale, è sempre, come il giardino,* figura di Natura*, e rappresentazione di una idea di Natura*. Il punto è che oggi c'è da trattare prevalentemente con una natura di "secondo livello", alterata, contaminata, offesa, una natura post-industriale. La progressiva riduzione degli scampoli di paesaggio agrario coltivato e dei vuoti "naturali", ritenuti relitti di paesaggi da preservare *anche* come immagine all'interno degli insediamenti urbani, ha portato all'arricchimento del repertorio figurativo dell'ideale naturale, denso di significati aggiuntivi rispetto alla tradizionale rappresentazione edenica.
La Natura nei parchi contemporanei si manifesta spesso attraverso la riproposizione/ricostruzione o il mantenimento:
a. di brani di campagna coltivata e di natura agricola produttiva;
b. di scampoli di terreni incolti o abbandonati alle dinamiche di una natura evolutiva;
c. di *habitat* floro-faunistici destinati ad incrementare la biodiversità e la produzione di biomassa in ambiti urbani;
d. del mito della foresta primordiale, evocato anche solo attraverso l'inserimento di frammenti o immagini di bosco.

5. *Il parco pubblico è un pezzo di città*, e come tale offre sempre anche la possibilità di interpretare il modo in cui una determinata società esprime un'idea di luogo per le relazioni

sociali. Rispetto alla opportunità di creare uno spazio comune di incontro, di reciproca accettazione e di scambio tra comunità di diversa provenienza etnica e geografica un parco pubblico, per le società contemporanee in evoluzione verso un modello interculturale, può arrivare a denotare il grado di maturità politica e culturale raggiunto. Flessibilità e capacità di scelta di soluzioni compositive il più possibile aperte a forme di utilizzo diversificate e che tengano conto di varie modalità di "appropriazione" dello spazio collettivo, tipiche delle diverse culture, costituiscono oggi temi privilegiati di riflessione per il progetto di parco pubblico.

6. *Il parco e, più genericamente, gli spazi aperti urbani, sono oggi i luoghi pubblici dove con maggiore efficacia si rende concreta l'affermazione dei diritti dei cittadini e l'espressione della loro partecipazione ai processi di cambiamento urbano, anche attraverso pratiche di autocostruzione*. In quanto potenziale macchina semantica di produzione di valori attraverso cui conservare e diffondere la memoria culturale di una società, di una comunità, il parco diventa ambito favorevole a concretare i temi della coesione sociale e della identità locale, necessari puntelli delle politiche di sostenibilità.

7. *Il parco è uno spazio destinato ad accogliere attività ricreative e di svago*: dal parco per la caccia del principe a quello costruito *per i piaceri del popolo*, è un luogo allestito per favorire il divertimento, e lo svago nel tempo libero: è l'habitat dell' *homo ludens*. Sensibile, quindi, alle variazioni della cultura, dei modi e dei temi del divertimento, il parco cambia nel tempo la sua pelle e la sua ossatura, per adattarsi alle nuove esigenze ricreative della società. Nel momento in cui si diversifica l'offerta di esperienza ricreativa, che da necessità riconosciuta diviene finalità assoluta nella dimensione post-moderna, costituendosi addirittura come materiale di fondazione per nuovi pezzi di città[200], nascono nuove idee e nuove tipologie di parco. Cambiano allora anche le attrezzature tipo all'interno dei modelli tradizionali. Il parco si tematizza in parco-giochi, parco culturale, parco dei divertimenti, parco-museo eccetera. Il rischio è che alla fine la Natura, possa venirne espulsa come materia prima vivente, restando inserita in forma di patetico belletto.

8. Nella sua connotazione tradizionale e rispetto ai primi modelli storici, si è soliti far differire il parco dal giardino per il fatto che il primo tende a presentare una "natura naturale" o rurale in contrapposizione alla artificiosità delle *nature formali* del secondo. Ma oggi, in una dimensione culturale in cui, anche nel quotidiano, *artificiale* e *naturale* paiono continuamente scambiarsi senso e contaminarsi, questa contrapposizione non ha più ragione di esistere. Uno dei temi progettuali paesaggistici più fecondi dell'ultimo decennio è costituito dalla idea del *jardin en mouvement* propugnata da Gilles Clément: un manifesto del giardino di piante spontanee, un elogio alla bellezza di quelle specie botaniche, timide e campagnole, comunemente definite, senza giustizia, *erbacce* o *malerbe*. Il concetto del giardino in movimento, che deriva dagli anni di pratica e sperimentazione condotta dal paesaggista nella sua tenuta privata, si fonda sull'osservazione della dinamica dell'incolto: se lasciato all'abbandono, un terreno verrà progressivamente colonizzato dalla vegetazione spontanea. L'idea è quella di ispirarsi ai processi naturali per creare luoghi in continua evoluzione. In applicazione del principio "fare il più possibile, dovendo lottare il meno possibile", il giardiniere allora si accontenterà di gestire la concorrenza tra le diverse specie vegetali decidendo in quale periodo dell'anno tagliare delle piante o lasciare altre libere di svilupparsi.

9. La persistenza del modello paesaggistico all'inglese come riferimento immediato per una idea di parco pubblico, è un retaggio della tradizionale opposizione tra i due differenti modelli storici di giardino: francese "tirannico" e inglese "democratico".
La fortuna dello stile paesaggistico molto deve alla sua originaria connotazione etica: l'organizzazione del parco è lo specchio di un rinnovamento degli ideali societari, e la forza colonizzatrice dell'estetica dell'arte dei giardini inglese, nel Settecento e Ottocento, è

[200] Si pensi ad esempio ai parchi tematici, *cittadelle* formate appositamente per produrre divertimento.

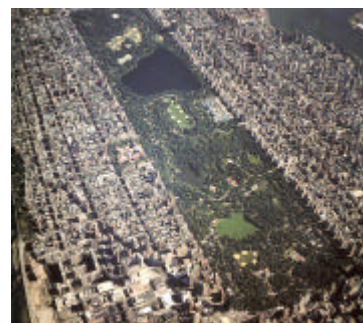
direttamente proporzionata a quella delle rivoluzioni politiche, economiche e socio-culturali che interessarono l'Europa in quei secoli.
Analogamente, negli anni Ottanta/Novanta del Novecento, nel clima di rinnovamento delle idee e delle forme dello spazio pubblico delle città europee, la Barcellona post-franchista si distingue come paradigmatico laboratorio di democrazia applicato alla configurazione degli spazia aperti urbani, e Parigi tenta di rivendicare a sé un primato nella creazione di un nuovo modello contemporaneo di parco pubblico, prima con il bando per la Villette, e poi presentando un nuovo parco simbolo della città con lo slogan "*Ni à la francaise, ni à l'anglaise, seulemént Citröen!"*[201].

10. La storia del parco europeo, dall'Ottocento ad oggi, ci dice chiaramente che *dietro un buon parco, sta, ancor più che un bravo progettista, una società con una chiara finalizzazione etica dello spazio pubblico, pienamente consapevole dei valori della natura in città*.
Sulla centralità del ruolo della committenza per la buona produzione di paesaggi ebbe modo di argomentare appassionatamente, e in più occasioni, Pietro Porcinai. Negli anni Cinquanta, in una nota di appunti per un intervento al congresso dell'IFLA di Amsterdam il paesaggista toscano scriveva, senza tanti giri di parole:
"Noi dobbiamo lavorare molto per formare i committenti d'oggi, per educarli. Che siano ricchi o rappresentanti del popolo saliti al potere grazie alla democrazia non sono preparati a capire e dirigere gli artisti. Da qui le pessime soluzioni delle grandi città e delle cose pubbliche".[202]
E poi, nel 1968:
"gli artisti sono sempre presenti fra gli uomini, in ogni epoca e presso ogni popolo e in ogni categoria sociale; ma è *sempre* la committenza che li sceglie. La nostra *crisi* di <<brutture>> è quindi esclusivamente di committenza. (…) La nostra società che non sa scoprire né coltivare né scegliere gli autentici artisti è, quindi, sotto questo aspetto, la massima sperperatrice di vera ricchezza, poiché gli artisti sono la vera ricchezza di un popolo"[203].
Le cose oggi, guardando al di là dei confini italiani verso uno scenario europeo, sembrano cambiate.
In gran parte dei paesi del *vecchio continente* la committenza pubblica mostra una maggiore consapevolezza del valore che la costruzione di un nuovo immaginario paesaggistico di qualità può rivestire, anche in relazione al dibattito sull'attribuzione di identità e senso comune ai luoghi dell'abitare.

Nella definizione dei paesaggi urbani del XXI secolo, il parco, luogo di natura in città propizio alla vita di persone, piante, animali e alla produzione di memoria collettiva, temporalità, senso estetico e valori sociali, declinato nelle molteplici variazioni progettuali pare costituirsi come la figura centrale delle trasformazioni e della crescita delle città.

---

[201] Nel febbraio1998, durante un viaggio a Parigi, nella teoria di stendardi pubblicitari/informativi distribuita lungo i viali del centro cittadino si trovò lo slogan ripetuto più volte, con vera enfasi celebrativa. Purtroppo nessuna immagine fotografica è rimasta a documentazione.
[202] PIETRO PORCINAI, *Note*, Miscellanea Scritti, Archivio Porcinai, Villa Rondinelli, Fiesole.
[203] PIETRO PORCINAI, *Aree Verdi e giardini in Italia*, Relazione tenuta dal Prof. Pietro Porcinai nel corso del 9° Congresso dei Giovani Orticoltori Europei, Pistoia settembre 1968, Miscellanea Scritti, Archivio Porcinai, Villa Rondinelli, Fiesole.

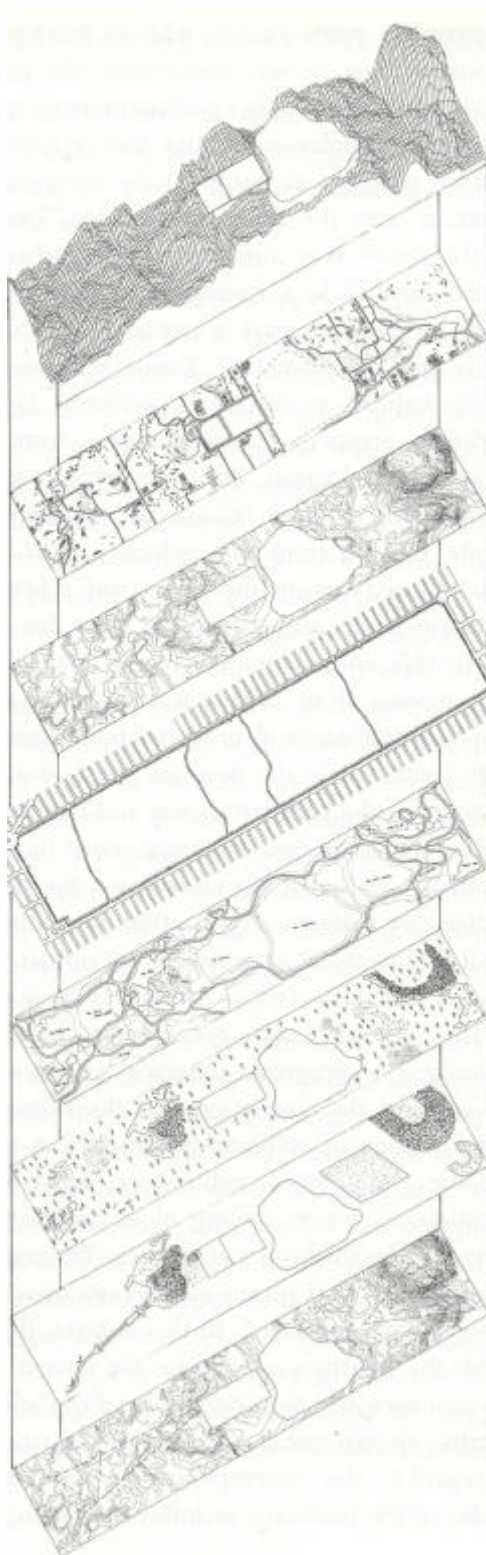
1. 2 IL PARCO E LA CITTÀ. CENTRAL PARK E LA FORZA DEL MITO

"I parchi, declinazione urbana del giardino privato, sono un modo di modificare caratteri di un luogo, di una città, attraverso azioni e rituali che conferiscono loro nuovi significati: <<…non come florilegio dilettevole, piuttosto come fonte di informazione, filone da cui estrarre materiali, forme, rapporti, idee>>".[204]

Il parco urbano è un luogo di segno ambivalente.
Nasce come riserva di natura: fin dalle sue origini si specializza per fornire al cittadino un contatto con ambienti naturali o rurali in ambito urbano e per favorire una esperienza estetica *en plein air*. Fin dalle sue origini, però, si propone anche come spazio celebrativo dell'urbanità: il parco pubblico, è stato detto, si forma come una declinazione urbana del giardino paesaggistico in cui viene esplicitata una sicura intenzionalità di modernità[205] e di espressione di una teatralità sociale. Oggi la riproposizione dei primi modelli dei grandi parchi paesaggistici creati come isole di natura, esattamente definite e ritagliate dentro il tessuto costruito, appare del tutto superata. La fortuna di un parco, come tipologia di spazio aperto e come ambito figurativo, dipende strettamente dal ruolo relazionale conquistato all'interno del sistema insediativo, come componente fisico-spaziale di un insieme articolato di vuoti e di pieni.

"Il parco urbano, in quanto parte della città, deve essere letto più utilmente come un fascio di rapporti; esso, infatti, attraverso i rapporti <<intrattenuti>> con la città, si trova ad <<essere in relazione>> con aspetti: fisici (con la città materiale e la sua storia), funzionali (con la città degli uomini e del loro lavoro, dei loro tempi, con la città delle diverse classi sociali, con le esigenze morali ed educative, con la città delle élites in cerca di occasioni per affermare il proprio potere e la propria capacità attrattiva), culturali (le esigenze simboliche ed estetiche, con le diverse identità che esse contribuiscono a rafforzare e manifestare)."[206]

Un racconto sulle corrispondenze tra parco, giardino e città, può fare riferimento ad una vicenda esemplare e paradigmatica come quella della costruzione del Central Park di New York, luogo urbano di forte risonanza simbolica, per fissare alcuni temi-chiave.
Central Park rappresenta per il paesaggista contemporaneo non certo un modello spaziale da replicare, quanto piuttosto un prototipo culturale, un testo paesaggistico ben scritto che, come compiuta risposta alle esigenze di una società e alla cultura di una epoca, compone una di quelle pagine di storia sempre da leggere e rileggere.

---

[204] GIANPIERO DONIN, *Parchi. L'architettura del giardino pubblico nel progetto europeo contemporaneo*, Biblioteca del Cenide, Cosenza 1999. Pag. 18.
[205] Cfr. GIOVANNI CERAMI, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Laterza, Roma – Bari 1996. In particolare *Il giardino e il parco*, pagg. IX - XII.
[206] GIOVANNI CERAMI,op.cit., 1996. Pag. 6.

Central Park, in una scomposizione per successivi piani di lettura che ne evidenzia forma e struttura paesaggistica. Il parco come un multistrato, che si sfoglia come un testo polimaterico. (CLEMENS STEENBERGEN, in *Modern Park Design*, Panorama Foundation, Amsterdam 1993. Pag. 121).

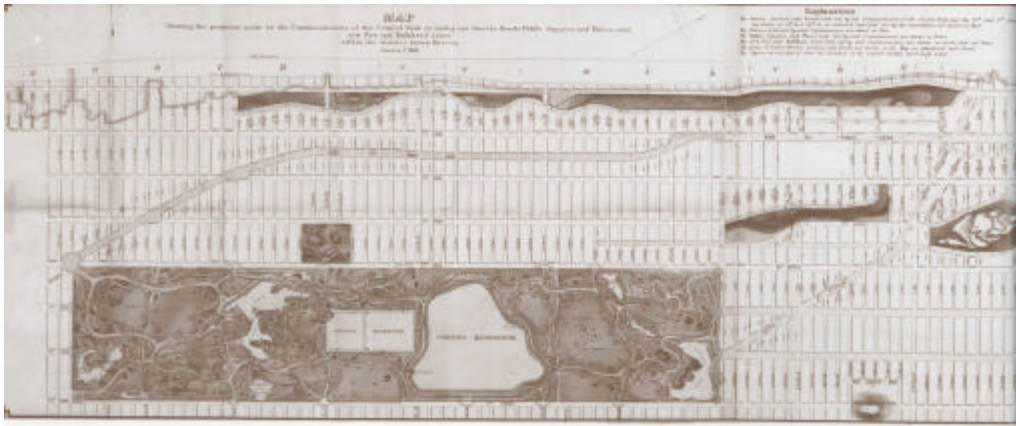
Central Park come simbolo e come paradigma culturale

Greensward, fu il motto utilizzato da Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux per battezzare il progetto che nel 1858 vinse, primo su oltre trenta, lo storico concorso per la sistemazione del Central Park di New York. Nel 1862 il parco fu aperto al pubblico, ma i lavori di costruzione e sistemazione continuarono fino ad occupare un arco temporale di circa 20 anni[207].
Più di 300 ettari di terreno brullo e aspro[208], estesi nel cuore di Manhattan ed allora margine urbano tra la 59° strada e l'Harlem River, furono trasformati in un lungo e spesso nastro di *natura naturale*, plasmato come una gigantesca scultura verdeggiante seguendo i principi del paesaggismo inglese: il *Parco Centrale* del diciannovesimo secolo era nato. Bosco, lago, collina, formazione rocciosa, ampia superficie a prato, ecco i principali vocaboli di progetto: il parco fu pensato come una porzione di natura destinata a crescere contemporaneamente alla città che gli stava intorno[209] entro limiti ben definiti. Si trattò di una operazione al tempo stesso mnemonica e mimetica di uno stato naturale anteriore.
Nella relazione di concorso redatta da Olmsted si legge:

"Verrà il giorno in cui New York sarà interamente costruita, in cui tutti i vuoti e i pieni saranno completati, in cui la pittoresca varietà delle formazioni rocciose dell'Isola sarà stata trasformata in fondamenta per file di lunghe strade monotone, e ammassi di edifici alti e squadrati. Non rimarrà alcun ricordo della superficie attuale, così varia e pittoresca, se non per i pochi acri del Parco. Allora, il valore impagabile di quanto vediamo ora, dei profili caratteristici del terreno, sarà ben più considerato, e verrà pienamente apprezzato l'uso che ne è stato fatto"[210].

Il paesaggista non sbagliava: a quasi cenocinquanta anni di distanza, Central Park oggi è considerato un bene prezioso per la metropoli, e ne costituisce una delle icone più amate e celebrate, una specie di *super-luogo*[211], addirittura un "personaggio, e non secondario, in ogni narrazione che abbia come sfondo New York"[212]. E' lungo questa linea di lettura che trova giustificazione la scelta di utilizzarlo come paradigma significativo di un modello culturale che conserva ancora oggi tutta la sua forza attrattiva transfrontaliera: è quella che gli deriva dall'essere un *mito vissuto*. Un commento di Timothy Marshall a proposito del progetto di concorso presentato da Olmsted e Vaux si colloca a proposito: "si trattava di un audace esperimento che consisteva nell'offrire a ogni cittadino, di qualsiasi estrazione sociale, uno spazio pubblico finanziato da fondi pubblici, un luogo in cui fosse possibile ristorare i propri sensi entrando in stretto contatto con la natura. Central Park doveva divenire il simbolo internazionale del grande Esperimento Democratico"[213].

---

[207] Tra i numerosi saggi e contributi che documentano e raccontano la storia di Central Park si ricordano in particolare: TIMOTHY MARSHALL, *Central Park. Origini, declino e rinascita*, in DOMENICO LUCIANI, MARIAPIA CUNICO, a cura di, *Paradisi ritrovati*, Guerini Associati, Milano 1991, pagg. 113 – 122; ALBERT FEIN, *Landscape into Cityscape*, New York, 1991; GIANNI PETTENA, op.cit. pagg. 52 – 69 e pag. 188, Firenze, 1996. Una ricca bibliografia sull'opera di Frederick Law Olmsted è contenuta in LUCIANA CAPACCIOLI, *Paesaggio, parchi e insediamenti. Il formarsi della tradizione americana e il contributo di Frederick L. Olmsted,* pagg. 209- 230 in MARCO VANNUCCHI, *Progettare con il verde 4. Il giardino storia e tipi*, Alinea, Firenze, 1996 (vedere in particolare note 7, 9, 17 pagg. 228-229).
[208] Cfr. GIANNI PETTENA, *Olmsted. L'origine del parco urbano e del parco naturale contemporaneo*, Centro Di, Firenze, 1996. Pag. 53. Lo stesso Olmsted dopo un sopralluogo nell'isola di Manhattan, per studiare il posto dove sarebbe sorto il parco, nel 1857 ebbe a commentare: "Sarebbe stato difficile trovare un altro terreno di seicento acri sull'isola (a meno che non si consideri una lingua di terra lunga e stretta sull'orlo del precipizio di una montagna), meno dotato…delle caratteristiche più desiderabili per un parco, o in cui fosse necessario maggior lavoro, tempo e maggiori spese per crearle". Citazione contenuta in: TIMOTHY MARSHALL, op.cit., pagg.114 – 115.
[209] "Al momento della progettazione solo una parte del parco si affaccia sul terreno urbano mentre l'estremo opposto si proietta verso la campagna retrostante" in FRANCO MIGLIORINI, *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna,* Franco Angeli, Milano, 1992. Pag. 100.
[210] Citazione contenuta in GIANNI PETTENA, op. cit.,1996. Pag. 52.
[211] Cfr. GIANLUIGI RICUPERATI, *Bandiere gialle su Central Park*, in "D", settimanale allegato al quotidiano "La Repubblica" del 19 giugno 2004.
[212] Da una dichiarazione di DAVID SEDARIS, scrittore comico emergente, che ha vissuto a New York. Cfr. con GIANLUIGI RICUPERATI, op.cit., 2004.
[213] TIMOTHY MARSHALL, op. cit., pag. 115.

Sopra, una pianta di New York del 1868, *sotto,* una veduta a volo d'uccello dello stesso anno, immaginata dalla 59ma strada.

"Questa porzione di terra *selvaggia* addomesticata, forse il più grande parco urbano di tutti i tempi, ha dimensioni sfuggenti e un insieme di caratteristiche che non finisce di stupire. Lungo circa quattro chilometri, ospita una riserva naturale, uno zoo, laghi e prati, oltre a una ventina di tipici padiglioni da parco. Portato a termine nel 1868 (…), il progetto era stato pensato come semplice riserva all'interno della presunta crescita della griglia urbana di strade e viali; esso ha saputo preservare, in modo ingegnoso e tenace, il naturale all'interno dell'artificiale. Gli edifici urbani possono essere visti come le mura di una fortezza che proteggono un recinto verde. Mentre in genere le città europee si sono sviluppate sulle rive dei fiumi con la campagna aperta tutto intorno, New York è cresciuta ai bordi di un paesaggio aperto (Central Park), circondata dai fiumi."

Nonostante il nome, come si vede dalle mappe e dalle immagini che lo rappresentano nella configurazione Ottocentesca, il parco alla sua nascita era tutt'altro che centrale. Posto a nord del settore urbanizzato della prima espansione metropolitana, circondato da costruzioni rurali sparse, il parco funzionò da indicatore della crescita. "La peculiarità del progetto di Olmsted e Vaux risiede nella sua vastità e nella sua "preveggenza". La futura crescita urbana nelle regioni settentrionali fece sì che il piano rappresentasse, infatti, il manifesto stesso *del primo grande parco pubblico del mondo".* (Citazioni e immagini da CHRISTIAN ZAPATKA, *Riserve pastorali nella città del diciannovesimo secolo,* in "Lotus Quaderni",n°21/1995. Pagg. 27 – 45).

L'opera prima di Olmsted è divenuto davvero un simbolo internazionale: oltre ad esistere come spazio reale, occupa nell'immaginario collettivo e nella nostra memoria culturale l'essenza stessa dell'idea di parco urbano pubblico. Grazie alle numerose descrizioni letterarie, artistiche, cinematografiche che ne sono state date, grazie alla stagione dei grandi concerti pop che ha ospitato a partire dagli anni Sessanta del Novecento, grazie alle riunioni epocali di pacifisti e di figli dei fiori che ha ospitato, grazie alle risonanti manifestazioni politiche, agli importanti movimenti di massa per cui è stato riferimento logistico.
Nato per dare spazio, forma e dignità estetica ai concetti di Democrazia e di Natura dentro la città[214], Central Park costituisce una eccellente lezione di arte dei giardini e del paesaggio applicata ad uno spazio urbano e come tale è da considerarsi un contenitore di fertili idee colonizzatrici della cultura del progetto contemporaneo, oltre a costituire un significativo modello di gestione. Insomma, è il prototipo vivente di una concezione moderna di parco pubblico[215]: l'immagine/valore di "ambiente definito dalle esigenze ricreative, culturali, fisiche degli abitanti della città, così come queste sono determinate dalle condizioni di vita della società urbana"[216], nella storia di Central Park ha messo profonde radici.
Ciò che ancora oggi apprezziamo è il coerente risultato estetico di un esplicito atteggiamento etico, qualcosa che possiamo leggere come concreta manifestazione dello spirito di un'epoca.
Le vicende del parco pubblico, in Nord-America come in Europa, sono la testimonianza del forte impegno, teorico e pratico, che in Occidente "accompagna l'evoluzione della società urbana moderna e contemporanea ed il grande sforzo pedagogico immesso a sostegno di una nascente sociologia della ricreazione urbana all'aria aperta"[217].
Olmsted stesso ebbe la capacità di esporre sempre con estrema chiarezza la sua filosofia innervata delle teorie del socialismo utopico europeo e del trascendentalismo americano, influenzata dagli scritti degli inglesi Uvedale Price e William Gilpin, sue "pietre di paragone professionali" [218].
Considerava la costruzione dei parchi pubblici come indispensabile necessità per la vita urbana. Scrive, ad esempio, in un articolo pubblicato nel 1870:

"Vogliamo un terreno al quale le persone possano accedere con facilità dopo una giornata di lavoro, dove passeggiare per un'ora senza vedere né sentire nulla della confusione delle strade, dove la città rimanga lontana. Vogliamo che ci sia la massima differenza possibile con le strade, i negozi e gli spazi della città, pur mantenendo la comodità e criteri di ordine e pulizia. E soprattutto vogliamo che ci sia differenza rispetto ai limiti imposti dalla vita cittadina, che ci costringono a camminare con circospezione, sempre all'erta, chiusi in noi stessi, che ci portano a guardare gli altri con antipatia."[219]

Central Park venne costruito come un luogo della città Ottocentesca e per la città, ma, proprio come i coevi 'cugini' inglesi[220], dalla dichiarata artificialità di questa prende le distanze per

---

[214] Cfr. con la lettura critica ed il racconto della storia del parco contenuto in TIMOTHY MARSHALL, *Central Park. Origini, declino e rinascita*, in DOMENICO LUCIANI, MARIAPIA CUNICO, a cura di, *Paradisi ritrovati*, Guerini Associati, Milano 1991, pagg. 113 – 122.
[215] Cfr. BIAGIO GUCCIONE, *Parchi e giardini contemporanei. Cenni sullo specifico paesaggistico*, Alinea editrice, Firenze 2001, pagg. 20 – 23.
[216] FRANCO PANZINI, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Zanichelli editore, Bologna 1993, pag. 2.
[217] FRANCO MIGLIORINI, *L'albero ed i modelli organizzativi dello spazio aperto in città*, 2002.
[218] Cfr. ROBERT SMITHSON, *Frederick Law Olmsted e il paesaggio dialettico*, in "Casabella", n°539, 1987, trad. italiana dell'articolo uscito su "Artforum" del febbraio 1973.
[219] FREDERICK LAW OLMSTED, 1870, citazione contenuta in GIANNI PETTENA, op. cit.,1996. Pag. 98. Il brano riportato, continua così: "In pratica, ciò che soprattutto vogliamo è un semplice spazio aperto, ampio, un grande prato che sia abbastanza mosso e abbia un numero di alberi sufficiente perché si crei una varietà di luce e ombra. Questa è la caratteristica principale. Vogliamo che la vegetazione sia abbondante, non solo per dare refrigerio nella stagione calda, ma anche per escludere completamente la città dalla nostra vista". Una vera e propria denuncia di esigenza e diritto sociale dei cittadini, nell'ottica riformista che contraddistinse *l'American Park Movement*.
[220] Come è noto, per il progetto di Central Park Olmsted si ispirò al modello inglese sperimentato da Joseph Paxton con la realizzazione di Birkenhead Park inaugurato nel 1847, nella nuova città-satellite costruita vicino a Liverpool da un gruppo di imprenditori privati. Olmsted, ventottenne, visitò una prima volta il parco nel 1850, e, suggestionato dalla varietà dei paesaggi ricreati, dall'offerta di servizi e dall'alto livello di frequentazione da parte di classi sociali diverse, annoterà nei suoi taccuini di dover ammettere la mancanza in America di qualcosa di paragonabile a quel

presentarsi come rifugio privilegiato della Natura e come inserto di campagna pastorale: entrarci, per il cittadino urbano, significa effettuare un vero e proprio salto di percezione. Una volta dentro, la suggestione ricevuta è quella di un sito speciale, specializzato per un utilizzo ricreativo, allestito per favorire l'incontro con la natura così come quello tra cittadini di diversa estrazione sociale, cultura e provenienza geografica. Il parco, quindi, modula un racconto ambivalente: se da una parte esalta forze e forme della natura e si propone come pausa rasserenante nel tumulto cittadino, dall'altra finisce per farsi celebrativo della mondanità, della "varietà umana" e dell'offerta di cultura e di socialità che solo il modello di vita urbano è in grado di fornire. In più, la sua presenza rende più appetibili i lotti immobiliari al contorno. Come i *cugini* inglesi, Central Park si autofinanzia grazie alla vendita delle aree edificabili che su di esso si affacciano.

"Tuttora a New York le abitazioni intorno al parco, soprattutto nella zona sud, sud-est e sud-ovest, sono le proprietà immobiliari più care ed ambite."[221]

Il parco allora è "centrale", perchè rappresentazione di un tema collettivo, e perché motore di benefici anche economici per la città che cresce, entro cui ottiene un posto privilegiato. Si qualifica come spazio di intersezione culturale, come possibilità di raccordo ideale tra il mondo della città, quello della campagna e quello della natura libera. Fu l'estetica del giardino paesaggistico inglese, già debordata dai confini del parco privato e riversata dentro gli spazi aperti di fruizione pubblica della città europea, a permettere di plasmare e rendere credibile questo racconto di natura e campagna inurbata: nel disegno continuo e fluido di concavità e convessità si stampano i principi di una democratica "modernità". Le forme rendono visibile lo *Zeitgeist*.

"Nel 'parco centrale' – per usare l'espressione di Walter Benjamin – l'arabesco corre ovunque, mette ogni situazione in rapporto con l'insieme, copre tutto come una rete, non ortogonale ma sinuosa: produce una evaporazione nel *tempo* e nello *spazio*, e una molteplicità di punti di colore. Edgar Allan Poe – gli impressionisti -, oppure anche Charles Baudelaire, sapranno leggere lo spazio del parco metropolitano nella sua 'vibratilità, profondità e risonanza nello spazio e nel tempo'"[222].

Nel Central Park si attua il paradosso di un luogo concepito nelle pieghe della critica antiurbana (generata dalla considerazione degli effetti devastanti della rivoluzione industriale congiunta ad una urbanizzazione incontrollata), e divenuto celebrata manifestazione degli aspetti positivi del nuovo modello di vita urbano.

"Come, nei casi migliori e nei paesi più spettacolari, si può trasalire solo davanti al pastorale o all'orrido, così, a New York, passare dalla legge della strada a questa presenza, tanto diversa e radiosa, significa trasalire ad ogni passo. (…) Con arte tutta propria, il parco 'colloca' i personaggi superflui, anche se in masse dense, in modo tale che in pratica diventino come i vicini nella platea del teatro, come spettatori la cui prossimità è data per scontata.(...) In questo senso, particolarmente appropriato è il ricordo di un'impressione che ebbi uno splendido pomeriggio di una domenica di prima estate, quando, nel corso dell'ora o due che passai nel mescolìo generale, la varietà di accenti che brulicava nell'aria parve sollevare la questione su chi fosse più poliglotta, se il parco stesso o i suoi visitatori. La condensazione della scala geografica, la varietà dei diversi sfondi in quel dato spazio si misuravano con la quantità di lingue che era dato sentire, tanto che nel suo insieme l'impressione era che per fare un piccolo giro del mondo, e del massimo gusto, sarebbe stato sufficiente entrare lì dentro dalla Plaza. In tutta franchezza, credo che questa fosse l'impressione più bella fra tutte: quella di vedere New York al suo meglio; poiché,

---

giardino popolare. Una seconda visita a Birkenhead Park viene effettuata dal paesaggista americano nel 1856, proprio l'anno del progetto di Central Park. Cfr. FRANCO PANZINI, op. cit., pagg.172 – 175.

[221] GIANNI PETTENA, *Attualità dell'opera di Frederick Law Olmsted*, in LUISELLA GIRAU, *Il Parco urbano e il parco naturale contemporaneo,* C.U.E.C. Cagliari, 1998. Pagg 44 – 57.

[222] GEORGE TEYSSOT, *Il parco pubblico in occidente: aspetti storici e paradossali*, pagg. 59 – 64.in FRANCO GIORGETTA, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo,* Clup, Milano 1988. Pag. 61.

se mai ci si fosse potuti sentire a proprio agio rispetto alla 'questione sociale', in qualche modo ciò sarebbe stato certo potuto accadere in un'occasione simile" [223].

Le considerazioni annotate all'inizio del Novecento da un attento e raffinato testimone della *scena americana* quale Henry James, che visita il parco in un formicolante pomeriggio newyorkese, ci restituiscono di Central Park una variopinta immagine teatrale. La sensibilità vigile del romanziere americano registra l'impressione di un luogo nella città che vive, della città, una dimensione *altra*: il parco è una "presenza radiosa" che proietta l'esperienza umana nello spazio cangiante della Natura; è un teatro stabile allestito con una emozionante varietà di scene sempre mobili, entro cui si muove e si incontra una umanità varia e "poliglotta". Il parco, come la folla dei suoi visitatori, parla tante lingue.
Nella scrittura sinuosa e sonora di James si condensano con efficacia i temi che ci permettono di leggere il parco pubblico urbano prima di tutto come una particolare tipologia di giardino[224], della cui idea vengono sublimate alcune qualità. Analogamente ad ogni giardino della storia, il parco pubblico urbano è figura e spettacolo della natura, si fa testo per la leggibilità del mondo ed enciclopedia vivente. Con le trasformazioni della città Ottocentesca protoindustriale e l'affermarsi di società in forte sapore di democrazia, superata la fase più strettamente igienico-sanitaria, il parco accentua il carattere di moderno *locus amœnus*, spazio privilegiato per lo svago ed il piacere, e di luogo in cui "fioriscono le relazioni umane che suscitano immagini di vita e di significato"[225]. Ed ecco allora in che cosa si specializza il parco, rispetto al giardino: nell'offerta di una visione di vita urbana "vivibile", di una Bellezza e di una Natura alla portata di tutti senza distinzione di classe, nel farsi risposta alla domanda di socialità e di concreta democrazia. Più o meno nello stesso anno in cui il romanziere si attarda a gustarsi il via vai di varia umanità del parco, un altro testimone di eccezione è confuso in quel *mescolìo generale*. Muovendosi sul filo dei ricordi, Lewis Mumford [226] ci offre un' altra lettura di Central Park, decisamente meno trasognata:

"Le passeggiate a Central Park con mio nonno hanno fatto da sfondo alla mia infanzia. Allora Central Park non era l'arido deserto che è diventato negli anni Venti; gli alti olmi del Mall erano ancora quelli piantati sotto la direzione di Olmsted, e i percorsi nel parco erano quelli stabiliti dalle autorità. In alcuni bei pomeriggi di primavera camminavamo vicino alla strada e guardavamo la processione di *victorias*, trainate da coppie di grassi sauri castrati, con le code nere mozzate. Il nonno aveva servito pranzi e cene a casa di molte di queste persone, e almeno di vista, ne conosceva un bel po'. Il suo atteggiamento nei confronti dei ricchi era una sorta di cinismo tollerante e cortese."[227]

James e Mumford ci hanno regalato le descrizioni dello scenario relativo al periodo considerato di massimo splendore del parco, tra la fine dell'Ottocento ed i primi del Novecento, quando, *modernamente* allestito, offriva "spazi formalmente progettati per usi ben definiti: le piste di gare, le corsie per le carrozze collegate alla rete stradale, i tracciati sabbiosi in sottobosco per le cavalcate, i campi di polo, i circuiti protetti per i ciclisti, i recinti per il gioco dei bambini, le fontane, i bacini d'acqua e i laghi, i piazzali per la tenda del circo o per la banda musicale, i campi erbosi da tennis, le distese adibite a manifestazioni politiche, le spianate per manovre militari"[228].

---

[223] HENRY JAMES, *Central Park* in *La scena americana*, Oscar Mondadori, Milano 2001. Pagg. 192 - 193. Tit. orig. *The American scene,* 1904.
[224] Cfr.GIOVANNI CERAMI, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Laterza, Roma – Bari 1996. Pag. X.
[225] MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Guerini e Associati, Milano 1989. Pag. 128.
[226] Lewis Mumford (1895 – 1990), è stato uno dei più brillanti e produttivi saggisti americani del Novecento, un grande maestro dell'architettura e dell'urbanistica, dalla poliedrica vocazione interdisciplinare, affilata su due temi a lui prediletti: la città e il moderno.
[227] LEWIS MUMFORD, *Passeggiando per New York. Scritti sull'architettura della città*, Donzelli editore, Roma 2001. Pag. 10. Si tratta degli articolo pubblicati da Mumford dal 1931 al 1940 sulle pagine del "New Yorker". Ed. orig. *Sidewalk Critic. Lewis Mumford's Writing on New York,* Robert Wojtowicz, Princeton Architectural Press, New York, 1998.
[228] GEORGE TEYSSOT, op.cit., pag. 62.

Central Park come scena per una nuova dimensione della vita sociale in città: feste, svaghi, passeggiate a piedi o in carrozza, in una sequenza di immagini dalla fine dell'Ottocento ai primissimi anni del Novecento. Anche i bambini hanno diritto al loro rito della passeggiata viaggiando in carrozze trainate da capre: fa parte dell'offerta di divertimento speciale che un luogo come questo può offrire. (immagini da "Lotus" n°21, 1995).

Una speciale macchina estetica e ricreativa, quindi, plasmata con le forme ed i colori della Natura e predisposta ad accogliere un armamentario tutto urbano di servizi e attrezzature. Non solo. Il parco oltre a costituire l'occasione per aprire una prospettiva di *buona vita* cittadina, fornita entro la cornice di un'ideale di Natura, funzionava come eccellente teatro della vita stessa.

"Il pubblico americano e europeo *fin-de-siècle* era formato, in maggioranza, da persone capaci di godere 'pittorescamente' della mescolanza degli spettacoli. Diverso dallo spettatore sportivo di oggi, il pubblico di allora somigliava forse di più allo spettatore televisivo che cambia spesso canale: una percezione per niente contemplativa, ma invece una fruizione distratta e onnicomprensiva"[229].

Questo speciale tipo di giardino si fa doppia metafora: della città[230] e della Natura. In questo suo ambivalente carattere si colloca la qualità di configurarsi, idealmente e realmente, come suadente e persuasiva forma di raccordo tra la scala architettonica, la scala urbana e quella paesistica, come ambito di transizione tra Pubblico e Privato, come luogo di ibridazione virtuosa tra cultura urbana e rurale, ed infine anche come modello di composizione per lo spazio abitato. Tutte caratteristiche che hanno permesso al parco urbano di ritrovare, nell'esperienza contemporanea, la sua centralità come figura ideale dei processi di trasformazione degli insediamenti. Sono il suo innegabile potere strutturante del disegno e delle relazioni (spaziali, ambientali, ecologico-funzionali, umane e sociali), così come la forza simbolica che gli è propria, a renderlo di nuovo materiale privilegiato di costruzione e riconfigurazione dei paesaggi urbani e metropolitani.
Olmsted e Vaux intuirono pienamente il valore di questa precisa tipologia di spazio aperto: operando un vantaggioso travaso di esperienze e teorie importate dalla "madre Inghilterra", rielaborando i modelli prodotti nella vecchia Europa, riuscirono a creare a loro volta un modello ideale da esportazione, che ha mantenuto attraverso il tempo la sua magnetica forza attrattiva, divenendo il protagonista del "paesaggio urbano più straordinario del mondo contemporaneo"[231].
Quando alla fine del 1935 Le Corbusier, all'epoca già da tempo una vera e propria celebrità internazionale, si recò per la prima volta in America invitato per un giro di conferenze e visite, registrò una febbricitante impressione di Manhattan, nelle note del suo viaggio nel cosiddetto *paese dei timidi*:

"Una sera verso le 6 ho preso un cocktail da Sweeney – un amico che abita in un'<<apartment-house>>, dritto su Central Park, verso l'East River; abita all'ultimo piano dell'edificio, cinquanta metri sopra la strada; abbiamo guardato dalle finestre, siamo usciti sul balcone, infine siamo saliti sul tetto.
La notte era nera, l'aria secca e fredda: tutta la città era illuminata. Chi non ha visto questo spettacolo, non può sapere, né immaginare. Bisogna avere provato l'emozione su di sé. (…) Splendore, brillio, promessa, prova, atto di fede ecc. Il sentimento entra in gioco; l'azione si libera nel cuore; crescendo, allegro, fortissimo. Eccoci dentro al sentimento, eccoci presi da ebbrezza, eccoci sicuri sulle gambe, petto teso, desiderosi d'azione, pieni di una grande sicurezza. E' Manhattan dai ferventi profili."[232]

---

[229] George Teyssot, *ibidem*.
[230] Cfr. George Teyssot, op.cit., pag. 61. "Al di là dei suoi innegabili intenti igienici, morali, politici e economici, il parco centrale dell'Ottocento si presenta anche come una possente metafora: quella della grande città, luogo della circolazione per eccellenza, circuito intricato e coloratissimo di mille flussi".
[231] Con riferimento al commento di Leonardo Benevolo, contenuto nel capitolo conclusivo del suo *La città nella storia d'Europa*, Editori Laterza, Roma – Bari 1993, e sugli esiti dell'applicazione del modello della griglia (uno dei tre principali modelli di pianificazione urbana europei ideati dopo la stagione medievale) alla città statunitense. "Il paesaggio urbano più straordinario del mondo contemporaneo, quello di Manhattan, deriva dalla competizione di infiniti manufatti diversissimi nella terza dimensione, partendo dalla griglia planimetrica uniforme ideata nel 1811..". Pag. 222.
[232] Le Corbusier, *Quando le cattedrali erano bianche*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2003. Pagg. 137 – 138. Ed. orig. *Quand les Cathédrales étaient blanches. Vojage au pays des timides,* 1937. In un passo precedente Le Corbusier aveva già avuto modo di esprimere il suo entusiasmo direttamente su Central Park: " …proprio al centro di Manhattan, si è conservato un ampio spazio al <<Central Park>>. Ci si compiace di accusare gli americani di perseguire come unico scopo la conquista del denaro? Sono colto da ammirazione davanti alla forza di carattere delle autorità di New York, che, nel centro di Manhattan, hanno conservato delle rocce granitiche e degli alberi: un parco di quattro milioni e mezzo di metri quadri". Op. cit. pag.111.

Relazioni vantaggiose

Come già abbiamo avuto modo di vedere, il parco urbano rappresenta il tema più prolifico di esperienze e successi all'interno della ricerca Ottocentesca indirizzata verso la soluzione dei mali della città. Le esperienze del XIX secolo lo caratterizzano come un laboratorio di sperimentazioni tecniche e scientifiche, e così il parco si qualifica come "il prodotto di una particolare sintesi paesaggistica che si compie nella confluenza tra architettura ed agronomia e da allora definisce come 'architettura del paesaggio' un nuovo campo di elaborazione disciplinare e di pratica professionale"[233].
Ed è anche sotto questa luce che Central Park si rivela matrice: è l'opera prima del pioniere indiscusso dell'architettura del paesaggio in senso moderno. E' il primo, agguerrito, campo di prova dell'etica del parco pubblico e degli spazi aperti della città difesa da Olmsted: costituisce il preludio della sua attività professionale, i cui "prodotti" compongono un insieme di straordinario valore, fondativo per la cultura attuale del progetto di paesaggio e per gli orientamenti di tutela della natura. Come è noto, Olmsted ha avuto il merito di perseguire un suo originale ideale metropolitano, fondato sul concetto di *Parksystem*. La costruzione e lo sviluppo della nuova città democratica americana potevano essere regolati da un concetto sistemico di parchi, intesi come elementi di un tessuto disegnato e strutturato attraverso l'integrazione e la correlazione tra diversi brani di natura.

"Un parco, se ben gestito, vicino ad una grande città, sicuramente diventerà un nuovo centro di quella città. Con la definizione della localizzazione, della grandezza e dei confini, dovrebbe essere inserito l'obbligo di sistemare nuove strade di comunicazione tra esso e le parti più lontane della città esistenti e previste. Queste possono essere degli stretti prolungamenti del parco…irradiati irregolarmente da esso…è un comune errore considerare il parco come qualcosa che si esaurisce completamente in se stesso"[234].

Il collegamento tra un parco e l'altro, e tra il parco e i diversi elementi del tessuto cittadino è la *Parkway*, una nuova tipologia di spazio aperto. E' nel piano elaborato nel 1881 per la città di Boston che la strategia viene attuata in forma programmatica: alla fine dell'Ottocento la città poteva vantare già una ventina di parchi collegati da altrettante *parkways*[235], un sistema di verde urbano disegnato da sfoggiare come una splendida *Emerald Necklace*.
L'idea di parco aveva conquistato la città americana.
Benchè a New York Olmsted non sia riuscito a realizzare il suo modello spaziale urbano, la realizzazione di Central Park ha dato avvio ugualmente ad un forte sistema di relazioni tra parco e città: non si tratta solo di relazioni fisiche-geometriche, quanto di fitte e articolate trame culturali e simboliche. All'inizio degli anni Settanta del Novecento, il *land artist* americano Robert Smithson scrive un saggio su Olmsted e lo pubblica in *Artforum,* importante rivista internazionale d'arte contemporanea. La fascinazione esercitata da Central Park sull'artista è magnetica, l'ammirazione per Olmsted assoluta: il parco è un capolavoro, "un modello che getta nuova luce sulla natura dell'arte americana"[236]. Per Smithson, Olmsted, con Price e Gilpin, è il precursore di "un materialismo dialettico applicato al paesaggio fisico." E aggiunge:

"Una dialettica di questo tipo è un modo di vedere le cose in una gran varietà di rapporti e non come oggetti isolati. Per il dialettico la natura è *indifferente* a ogni idea formale. Ciò non significa che si sia impotenti di fronte alla natura, ma piuttosto che le condizioni delle natura sono inaspettate (…). In altro senso i parchi di Olmsted esistono prima che siano finiti, il che significa che di fatto finiti non lo sono mai; sono portatori dell'inatteso e di contraddizioni a tutti i livelli dell'attività umana, che questa sia di tipo sociale, politico o naturale."[237]

---

[233] Cfr. FRANCO MIGLIORINI, *L'albero ed i modelli organizzativi dello spazio aperto in città*, dal sito: www.cittàpossibile.it
[234] FREDERICK LAW OLMSTED, da *Public Parks and the Enlargement of Towns*, Cambridge 1870, citazione contenuta in LUCIANA CAPACCIOLI, op.cit., pagg. 214 – 215.
[235] Cfr. LUCIANA CAPACCIOLI, op.cit., pagg. 214 – 216.
[236] ROBERT SMITHSON, *Frederick Law Olmsted e il paesaggio dialettico,* in "Casabella" n°539, 1987. Pagg. 44-51.
Trad. dell'articolo *Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape*, in "ArtForun" febbraio 1973.
[237] ROBERT SMITHSON, *Ibidem.*

L'articolo è destinato a fare storia, anche in considerazione del clima culturale americano di quegli anni: visto attraverso lo sguardo di Smithson, Central Park assume i connotati della prima opera di *land art* americana.
Scrive a tal proposito Gianni Pettena:

" l'opera di Olmsted è tuttora attuale non solo per la trascrizione di pensiero in forma di parco urbano e di parco naturale, ma anche perché fonte di ispirazione di idee strettamente contemporanee. In lui si ritrovano per esempio anche le fondamenta della scultura ambientale contemporanea, una scultura che nelle forme che ci arrivano fino ad oggi viene fatta maturare nei primi anni Settanta, negli Stati Uniti, attraverso l'opera di artisti che trasferiscono nel loro tempo l'insegnamento di Olmsted facendolo diventare di un'attualità straordinaria."[238]

Considerato esso stesso un'opera, Central Park è divenuto all'inizio del 2005 un eccezionale supporto per un'opera d'arte contemporanea, il "*Central Park Gates project*", di Christo e Jeanne-Claude[239].
Il 12 febbraio 2005, 7500 drappi color giallo zafferano appesi a telai alti 4,5 metri e disposti in successione lungo 37 chilometri di sentieri dentro Central Park ad un intervallo di 2, 8 metri l'uno dall'altro, sono scesi tutti insieme, restando a due metri da terra[240]. D'un sol colpo la topografia estetica del parco è cambiata per l'effetto della lunga fascia "molle", dinamica e colorata. L'installazione è durata 16 giorni, poi, tutto il materiale è stato destinato al riciclaggio.

Paesaggio pastorale + paesaggio metropolitano: Central Park come immagine simbolo e paradigma della modernità.

[238] GIANNI PETTENA, *Attualità dell'opera di Frederick Law Olmsted*, in LUISELLA GIRAU, *Il Parco urbano e il parco naturale contemporaneo,* C.U.E.C. Cagliari, 1998. Pagg 44 – 57.
[239] Christo e Jeanne-Claude lavorano insieme dall'inizio degli anni Sessanta. Il primo, di origine bulgara, è senza dubbio il più famoso artista contemporaneo di *empaquetage.* Il suo lavoro, che si esprime prevalentemente ad una scala urbana o territoriale, coinvolge brani del paesaggio costruito o naturale che vengono *impacchettati,* oppure sottolineati attraverso l'inserimento di elementi lineari o seriali di grande impatto visivo. Per maggiori informazioni visitare il sito: www.christojeanneclaude.net
[240] Cfr.GIANLUIGI RECUPERATI, *Bandiere gialle su Central Park.* In "D" settimanale allegato a "La Repubblica" del 19 giugno 2004 e *The Gates: Project for Central ParkNew York City* in FONDAZIONE AMBROSETTI ARTE CONTEMPORANEA, *Christoe Jeanne Claude. Progetti recenti, progetti futuri,* Skira, 2001 Milano. Pagg. 76 -81.

"*The Gates* interesseranno l'intera topografia del Central Park e saranno distribuiti in maniera delicata e omogenea tra le differenti componenti dei frequentatori del parco, divenendo così una vera Opera d'Arte pubblica, mettendo in evidenza la ricca molteplicità della popolazione della città di New York.

The Gates, seguendo l'andamento dei sentieri, camminandoci sotto e attraverso, saranno come una volta dorata che crea calde ombre; visti dagli edifici di Central Park sembreranno un fiume dorato che appare e scompare tra il fogliame degli alberi e illumina i percorsi.

Evidenziando e incorniciando lo spazio in genere poco notato sopra i viali, il tessuto chiaro e luminoso di The Gates sottolineerà un movimento naturale che contrasta con il geometrico reticolato urbano di Manhattan e che si armonizzerà con la bellezza di Central Park."

Christo

da *The Gates: Project for Central ParkNew York City* in FONDAZIONE AMBROSETTI ARTE CONTEMPORANEA, *Christo e Jeanne Claude. Progetti recenti, progetti futuri,* Skira, 2001 Milano. Pagg. 76 - 77

Bozzetti illustrativi dell'opera "*Central Park Gates project*", di Christo e Jeanne-Claude.
(da GIANLUIGI RECUPERATI, *Bandiere gialle su Central Park.* In "D" settimanale allegato a "La Repubblica" del 19 giugno 2004)

" Le forme del tempo
sono la preda che vogliamo catturare."[241]

L'itinerario alla ricerca delle radici delle idee e delle forme del parco contemporaneo si conclude con una interpretazione delle sue trasformazioni per modelli etici/estetici.
La lettura proposta proietta e rielabora, adattandola al panorama europeo, l'interpretazione per modelli dei parchi urbani in America elaborata da Galen Cranz[242]. La Cranz pubblicò negli anni Ottanta una ricerca[243] sulla storia del *Park design* americano, di cui individuava tre fasi principali, ciascuna contraddistinta da una diversa concezione della città e da una diversa finalizzazione sociale del parco, in cui appare centrale il tema della costruzione dello spazio aperto pubblico come luogo pensato per *assorbire* il tempo libero delle masse :

1. Il *parco ricreativo*, cioè *pleasure ground,* dal 1850 al 1900 circa;
2. il *parco della riforma,* o *reform park,* dal 1900 al 1930;
3. il *parco dei servizi per il tempo libero,* o *recreation facility,* dal 1930 al 1965.

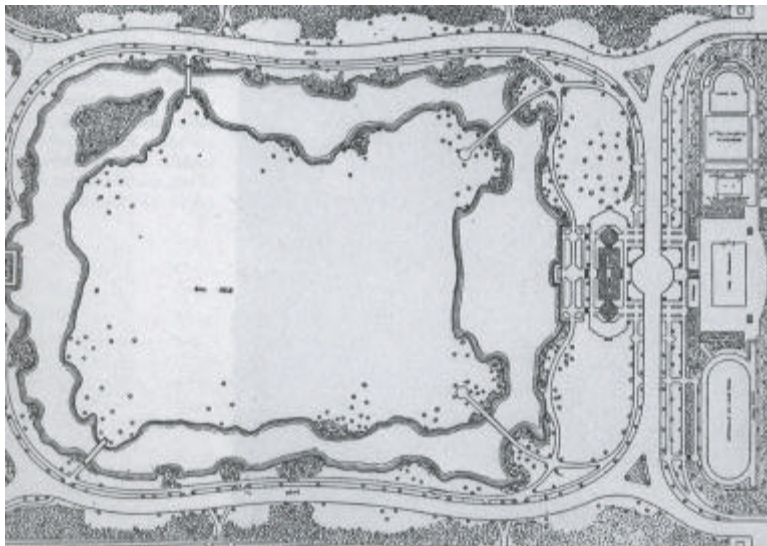
"Come ogni periodizzazione storica, si tratta di indicazioni che valgono grosso modo. Ma, mentre i primi due tipi di parchi tendono ad un sempre maggior controllo sociale attraverso una politica di abbellimento, di migliorie, *improvements*, è chiaro che l'obiettivo ricreativo diventa mano a mano prevalente sulle altre funzioni del parco durante tutto il XX secolo."[244]

1. Nel primo periodo, del *parco ricreativo*, la città è considerata come un male necessario, ed il parco un risarcimento per le classi sociali più deboli. Quando Olmsted racconta nel suo *Walks and talks of American Farmer in England* della visita al nuovo parco di Birkenhead registra la sua ammirazione per quel *giardino popolare* che non trova paragoni nella *democratica America*[245]. Del parco, a suscitare l'ammirazione di Olmsted, sono la varietà delle scena naturali, la bellezza d'insieme, la gamma di attività ricreative al servizio di tutti, caratteristiche rese possibili dalla attuazione di un vero spirito democratico ed anche dalla coscienza civile degli abitanti, orgogliosi di avere un luogo così bello. Nel parco per il piacere, l'*utile* ed il *bello* si compenetrano virtuosamente: le attività ricreative trovano spazio assieme a quelle contemplative. Godimento estetico ed esercizio motorio e sensoriale sono ugualmente sollecitati. Inoltre, il parco per il piacere imitava la natura, e osservava tempi *naturali:* si apriva la mattina e veniva chiuso la sera ed in caso di maltempo.

2. Nel *parco della riforma* prevalgono i principi di una difesa morale "atta ad arginare i potenziali pericoli che i riformatori sociali percepiscono nella crescente abbondanza di tempo libero. Il parco per il piacere, il parco centrale e metropolitano, nell'Ottocento, era stato l'antidoto alla mancanza di *spazio libero* nelle metropoli. Nel XX secolo, è il *tempo libero* (il leisure time, per gli anglo-americani) che costituisce una potenziale minaccia per la società. Diventa necessario - nella casa come nella città – occupare il tempo libero con il massimo di offerta ricreativa"[246]. Nel *parco della riforma* le funzioni si tematizzano e vengono organizzate secondo rigorose programmazioni, che tengono conto delle ore libere di varie categorie di utenti e prevedono l'uso delle attrezzature

---

[241] GEORGE KUBLER, *Le forme del tempo,* Einaudi, 1976. Pag. 43. Ed. orig. 1972.
[242] Associate Professor of Architecture, University of California, Berkeley. Il testo è *The politics of Park Design. A history of Urban Parks in America*, C.U.P., Cambridge, 1982.
[243] GALEN CRANZ, *The politics of Park Design. A history of Urban Parks in America*, C.U.P., Cambridge, 1982.
[244] GEORGE TEYSSOT, op. cit. 1988, pag. 63.
[245] Cfr. FRANCO PANZINI, op. cit. 1993, pagg. 174 – 175.
[246] GEORGE TEYSSOT, *Ibidem*.

del parco anche in fasce orarie e condizioni climatiche prima non contemplate. "I parchi, come le aziende o le scuole, obbedivano ad un modello industriale: separazione in base all'età, specializzazione delle funzioni e orrore dello spreco"[247]. La concezione del parco come di una complessa macchina al servizio del cittadino è chiarita, e la natura viene riconosciuta come un patrimonio di opportunità.

Due esempi di *parchi della rifoma* americani: una planimetria del parco giochi Sherman, a Chicago, progettato da Olmsted Bros. e una immagine del 1915 dello Stanford Park, sempre a Chicago. Fa notare la Cranz come l'obiettivo progettuale primario di questi parchi fosse l'utilità. (Immagini da M. MOSSER, G. TEYSSOT, *L'Architettura dei giardini d'occidente,* Electa, Milano 1990, pagg. 462-463).

3. Il *parco dei servizi per il tempo libero* smette di essere *centrale*: la città è un grande organismo in grado di funzionare facilmente a patto che ci sia interrelazione tra le parti. Ora *l'ideologia della riforma* muta in *ideologia del tempo libero*. "Per lottare contro *l'ozio forzato*, creato in seguito alla Grande Depressione, si inventerà il 'nuovo tempo libero' (*new leisure*). Ne risulta che, nella storia del parco, la creazione diventa ricreazione. (…) Al posto dei riformatori, subentrano i 'nuovi burocrati'; successivamente, lo psichiatra (alla fine degli anni Quaranta). Si impone la nozione (burocratica) di pianificazione per sistemi, complessi ed integrati. Il *park programming*

---

[247] GALEN CRANZ, *Il parco della riforma negli Stati Uniti (1900-1930),* in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSSOT, *L'Architettura dei giardini d'occidente,* Electa, Milano 1990. Pagg. 462 -464.

e il *park budgeting*, vale a dire il pianificatore e l'esperto di bilancio, cercano alleati: i piani del verde integrano così le scuole, l'edilizia residenziale, il traffico." [248]
Spiega la Cranz che questa fase fu in pratica contraddistinta da una mancanza di teoria e di cultura del progetto: si procedette con una espansione del verde ovunque e dovunque, seguendo la perniciosa "tradizionale abitudine delle *élites* a risolvere i problemi sociali da loro stessi definiti"[249].

"This is a sad period in a way, because it has very little artistic vision. And it has very little artistic vision because it has very little social vision. And this is why people sometimes think parks are boring, because most of use have grown up in this period."[250]

La Cranz ha successivamente individuato altri due modelli, a copertura del periodo che va dagli anni Sessanta ad oggi: il *parco del sistema di spazi aperti* (*The Open Space System*), dai Sessanta ai Novanta, ed un quinto come prospettiva per il futuro, improntato ai *principi di sostenibilità*.

4. Negli anni Sessanta si comincia a ritenere che il divertimento possa essere una esperienza da vivere in città in maniera diffusa: per la strada, in piazza, lungo i binari di un'area ferroviaria dimessa, nel parco, in spiaggia. Prende corpo la definizione di un *sistema integrato di spazi aperti:* il parco è necessario alla città esattamente come altre tipologie di vuoti urbani. Funziona come microambito, come luogo puntuale, e come principio di articolazione di interventi alla scala urbana. E' in questo periodo che nasce un nuovo tipo: il parco culturale, che troverà nella esperienza della Villette la sua applicazione europea negli anni Ottanta. Cambiano sostanzialmente le modalità di fruizione e il modo di inscenare il divertimento all'aria aperta.

5. Infine, il quinto modello, quello del futuro, che dovrebbe centrarsi sull'idea di parco come di un ambito in cui imparare a vivere sulla terra in modo più sostenibile. I nuovi parchi dovrebbero aiutare a superare la spaccatura storica tra produzione di risorse e consunzione delle stesse e diventare essi stessi luoghi di produzione.
"In altre culture, in Cina per esempio, i parchi sono utilizzati per produrre reddito e far crescere prodotti come il bambù, con cui vengono fabbricati ventagli o stuzzicadenti; o fiori che vengono utilizzati come erbe medicinali. (…) Così i parchi si possono autofinanziare. Penso che se applicassimo questo modello ai nostri parchi, avremmo trovato un modo per *usare i paesaggi* che le persone potrebbero applicare ai loro giardini e cortili. Per esempio: il 19% dei rifiuti municipali proviene dai giardini domestici – materiali organici come erba tagliata e rami secchi. Se i parchi potessero far conoscere un modo alternativo di tenere il giardino, se mostrassero che lasciarlo crescere in forme spontanee può andare bene, che ci sono anche delle regole estetiche per farlo, sarebbe un ottimo servizio".[251]

Tentando una operazione analoga a quella svolta dalla Cranz, sono stati individuati *dei modelli etici/estetici*, individuati a conclusione dell'*excursus* sulla storia del parco europeo proposto nel primo paragrafo. I modelli sono stati ottenuti incrociando varie griglia di lettura e tenendo conto delle dinamiche dei seguenti aspetti: le idee estetiche di natura prevalenti in un determinato periodo storico e l'interpretazione del ruolo della *risorsa natura* all'interno della dimensione urbana, le differenze di valore etico-politico assegnato allo spazio pubblico nei processi di modernizzazione urbana, i cambiamenti delle strutture sociali ed economico-politiche.

---

[248] GEORGE TEYSSOT, *Ibidem*.
[249] GEORGE TEYSSOT, *Ibidem*.
[250] GALEN CRANZ, *Urban Parks of the Past and Future,* www.pps.org/upo/info/whyneed/newvisions/futureparks , estratto da *Parks and Community Places,* Urban Parkks Institute's, Boston 1997.
[251] Traduzione da GALEN CRANZ, *ibidem,* www.pps.org/upo/info/whyneed/newvisions/futureparks

A differenza della interpretazione della Cranz, riferita a fasi precise della politica sociale americana, la serie dei diversi modelli di seguito illustrati non aderisce ad una ordinata successione cronologica: la ricerca suggerisce piuttosto un percorso di lettura della storia del parco urbano europeo che guarda allo scorrere delle diverse *forme* di parco e *figure di natura* attraverso lo scorrere delle *idee* che le hanno plasmate o prodotte. Certo questa spiegazione non è sufficiente ad ammorbidire le inevitabili forzature che una operazione simile può determinare, ma è possibile che la renda più chiara.

I modelli individuati sono otto:

1. Il parco per i piaceri del popolo;
2. il parco della riforma urbana;
3. Il parco delle identità nazionali.
4. il parco funzionale-ricreativo;
5. il parco ecologico-sociale;
6. il parco come figura urbana;
7. il parco come evento;
8. il parco come spazio etico ed estetico.

I primi tre modelli etici-estetici, il *parco per i piaceri del popolo*, il *parco della riforma urbana* e il *parco delle identità nazionali* (di cui l'uno ed il due rappresentano i corrispettivi europei dei primi due modelli descritti dalla Cranz per la scena americana), trovano la loro piena espressione nel periodo che va dalla metà dell'Ottocento fino alla prima metà del Novecento e presentano in comune il tema del controllo sociale della popolazione urbana da parte delle classi dominanti attraverso una politica di qualificazione dello spazio aperto pubblico come luogo di benessere. Il parco, luogo che solidifica la difesa morale del diritto del cittadino comune a poter vivere il proprio tempo libero nella Natura, esprime anche un messaggio educativo, che nel terzo modello si tematizza nell'esaltazione di valori nazionalistici (il parco diventa espressione di identità culturale e politica e difesa di tradizione locale).

Nei modelli definiti del *parco funzionale-ricreativo* e del *parco ecologico-sociale* viene posta l'enfasi sui temi del benessere sociale e dell'uso del tempo libero, che, nella costruzione della città e della società moderna pre e post- bellica, vengono interpretati come espressione di progresso. Nel suo processo di sviluppo e modernizzazione, la città deve dare risposta alla domanda sociale di spazi pubblici per attività di svago, ed in seguito anche a quella di qualità ambientale. La presenza di *Natura* in città viene valutata prevalentemente in termini di funzionalità ricreativa o funzionalità ecologica.

Il *parco come figura urbana*, il *parco come evento* sono un prodotto della cultura della post-modernità: a partire dagli anni Sessanta, nel momento in cui si comincia a prendere coscienza del degrado ambientale ed estetico della città pianificata dal verde attrezzato, spesso cresciuta senza controllo e, il parco riacquista il valore di materiale di ri-costruzione figurativa per i paesaggi urbani in trasformazione e tende ad assumere, come nel caso paradigmatico di Barcellona, il valore di simbolo del cambiamento di una società. Si esprime in questi modelli una ricerca progettuale finalizzata alla definizione di una nuova qualità urbana e, nel caso del *parco come evento*, anche di una nuova maniera di concepire il parco stesso, come dimostra l'esperienza del concorso del Parco della Villette.

La serie si conclude, come prevedibile, sul contemporaneo. Si tratteggia la definizione del modello di parco del XXI secolo come *spazio etico ed estetico*: è una anticipazione delle riflessioni proprie della seconda parte della ricerca. Il parco, spazio aperto pubblico destinato ad accogliere società multietniche, diventa il luogo della città più propizio per favorire e sostenere un modello culturale-sociale sostenibile, configurandosi come ambito di tutela e produzione di risorse naturali, culturali ed economiche.

IL PARCO PER I PIACERI DEL POPOLO

nell'ideale democratico borghese che cala un ordine sulla città

La Natura come " isola", rimedio al "male" della città e come "teatro" per la vita sociale

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Arte dei giardini, architettura del paesaggio.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE
Un serbatoio di natura e di benessere in città: nasce come necessità per il miglioramento igienico - sanitario delle condizioni della popolazione urbana e come luogo di *educazione* alla vita sociale. Due le principali matrici compositive in Europa: quella inglese e quella francese.
Modello americano: il parco, indispensabile presenza urbana, è espressione della nascente società democratica.

1818
Tiergarten
Berlino, Germania
Progetto di Lenné

1843 – 1847
Birkenehed Park
Liverpool,
Inghilterra

1858
Central Park
New York, USA

1864 – 67
Les Buttes
Chaumont
Parigi, Francia

IL PARCO DELLA RIFORMA URBANA

nell'ideale democratico basato sul consenso sociale

La Natura come presenza indispensabile nel modello di crescita della città protoindustriale e come serbatoio di risorse

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Arte dei giardini, Architettura del paesaggio, Arte urbana, Biologia, Urbanistica, Sociologia.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE
Il parco, come elemento di un sistema articolato di spazi aperti, oltre che strumento di riforma sociale diventa regola dell'idea di crescita della città. Si afferma il *modello funzionalista tedesco:* ideale estetico della Natura naturale come fonte di benessere fisico e psicologico, e della Natura produttiva.

1866 – 1895 (c.a)
Volkspark Burgerpark,
Brema

1903
Concorso Pittencrieff
Park
Inghilterra

1909 – 1911
Vorgebirgspark,
Colonia,
Germania

IL PARCO DELLE IDENTITA' NAZIONALI e CULTURALI

nella costruzione delle nuove società urbane di inizio Novecento

La Natura come scena per la propaganda di valori identitari e come contenitore di valori della modernità.

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Arte dei giardini, Architettura del paesaggio, Arte urbana, Urbanistica.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE
Parco, giardino, paesaggio, come riflesso della storia e delle tradizioni locali, diventano veicoli di affermazione di identità culturale e di principi nazionalistici. Il parco si specializza come ambito monumentale e celebrativo sotto i regimi dittatoriali, altrove più come luogo espositivo ed educativo.

1908
Champ-de-Mars,
Parigi, Francia

1916
Progetto di Parco
della gioventù,
Pichelswerder,
Berlino, Germania

1942
Progetto del Parco
dell'EUR,
Roma, Italia

1930
La *Ville Verte,*
teorizzata da Le Corbusier

1929 – 1935
Amsterdam Bos
Amsterdam, Olanda

1936 - 1953
Ralambshovparken
Svezia
Eric Glemme

IL PARCO FUNZIONALE-RICREATIVO

nell'ideale interclassista della società capitalista modernizzatrice

La Natura messa a "sistema"come sfondo urbano attrezzato e come contenitore di servizi per il tempo libero del cittadino

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Urbanistica, Architettura del paesaggio, Sociologia, Architettura, Ingegneria.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE
La Natura in città come "polmone verde" e come presenza propagata diffusa. Il parco come *attrezzatura* per favorire attività ricreative-sportive e come contenitore di strutture di servizio per il tempo libero ed il benessere del cittadino. Nel secondo dopoguerra la banalizzazione di questo modello, quando prevale l'attenzione al dato quantitativo ed il concetto di *verde* come infrastruttura, conduce alla perdita riconoscibilità formale e di valore figurativo.

1972
Parc Saint-John-Perse, Reims, Francia
Jacques Simon

1982
Joseph Beuys
7.000 oaks

1983
Parco Nord, Milano, Italia
Andreas Kipar, Francesco Borrella

IL PARCO ECOLOGICO - SOCIALE

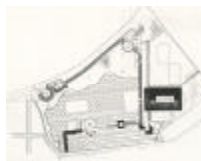
nella società ambientalista industriale e post-industriale

Rigenerazione della Natura offesa *e delle periferie degradate e rivendicazione di diritti sociali non riconosciuti*

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Architettura del paesaggio, Ecologia, Arte, Sociologia.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE
Il parco come manifesto ecologico-ambientale: è una forma di risarcimento sociale dai danni di una urbanizzazione ed una industrializzazione aggressive e inquinanti. E' un prodotto di lotte civili, di meccanismi partecipativi o di auto-costruzione, e si riveste di una connotazione politica-sociale. Un ruolo determinante viene giocato da artisti come L. Le Roy, Hundertwasser, Joseph Boys, Jacques Simon e dall'eco delle esperienze americane delle *green guerillas*.

1974
Parc Coudrays, Yvelines, Francia

1982 - 86
Parchi di Barcellona
Spagna

IL PARCO COME FIGURA URBANA

nella società post - industriale in cerca di nuove identità

La Natura, costruita o "naturale", come materiale per dare forma e qualità allo spazio dell'abitare

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Architettura del Paesaggio, Arte, Architettura e Urbanistica

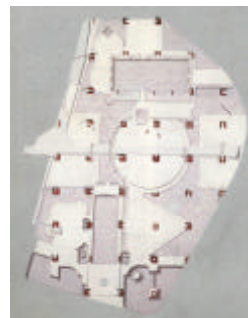
FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE
Costruzione di identità paesaggistiche e urbane fondate sul recupero di una tradizione disciplinare e culturale di progettazione di parchi e giardini. Il parco urbano recupera il suo carattere simbolico, estetico, figurativo, come prodotto di un'arte plastica/figurativa.

IL PARCO COME EVENTO

nella società post – industriale dello spettacolo

Natura come accessorio di un ampio programma culturale

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Architettura, Arte, Filosofia e Urbanistica

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE
Definizione di un nuovo modello di parco per il XXI secolo: tematizzazione del divertimento come fondamentale chiave di interpretazione dell'idea di spazio pubblico.
La Natura ha un ruolo accessorio ed è incorporata, quasi repertoriata, tra gli altri materiali da costruzione, non costituisce il fine del progetto.

1983
Concorso
Parc de La Villette
Parigi
Francia

IL PARCO COME SPAZIO ETICO ed ESTETICO

nella società multietnica, dei servizi e della globalizzazione economica e culturale

Natura come "antidoto per la realtà virtuale" e come risorsa da rigenerare, produrre, coltivare, tutelare

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Mix di Architettura del paesaggio, Arte dei Giardini, Urbanistica, Ecologia del Paesaggio, Ingegneria Naturalistica e Ambientale, Scienze naturali, Biologia, Antropologia, Sociologia, Filosofia.

FINALIZZAZIONE ETICA PREVALENTE
Recupero dei concetti di *finitezza* e *limit*e come valori progettuali positivi per formare modelli culturali sostenibili. Molti dei nuovi parchi delle città europee rivelano la tendenza a volere ridefinire, oltre a ruoli (ecologico-ambientale, estetico, ricreativo) e forme della natura dentro gli insediamenti urbani, anche il valore della percezione della *processualità* dei cicli naturali e della storia e della produzione di risorse naturali e culturali.

Ricerca di nuove *figure di natura*.

Tema della *speranza progettuale*: riannodando il filo tra Arte eTecnica, si possono sanare brani di Natura *corrotta*, proponendo soluzioni che operano al contempo sul piano estetico, economico ed ecologico-ambientale.
Il parco come dispositivo per promuovere la coesione sociale, anche attraverso l'innesco di meccanismi partecipativi e di coinvolgimento dei cittadini ai processi di progettazione, costruzione, gestione dello spazio pubblico.

Paradigmi progettuali: *estetica ecologica*, *identità paesistica*, *memoria culturale e dei luoghi, temporalità, narratività, sensorialità.*

1986 - 1992
Parc Citroën
Parigi
Francia

1990 - 1992
Parque de Poblenou
Barcellona,
Spagna

1991 - 1999
Duisburg Nord
Germania

1992 - 1995
Parque de la Theols,
Indre,
Francia

Anchor Park
Malmö,
Svezia

1999
Parque Nou Barris
Barcellona,
Spagna

1994 - 2001
Eden project
Cornovaglia,
Inghilterra

XXI SECOLO

IL PARCO COME SPAZIO ETICO ED ESTETICO
nella società multietnica della globalizzazione economica e culturale

Natura come antidoto per la realtà virtuale
Il giardino come metafora etica

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE :
Mix di Architettura del paesaggio, Arte dei Giardini, Urbanistica, Ecologia del Paesaggio, Ingegneria Naturalistica e Ambientale, Sociologia, Filosofia.

IL PARCO COME EVENTO
nella società post - industriale dello spettacolo, dei consumi e delle immagini

La Natura come accessorio di un programma culturale

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE
Mix di Architettura, Arte, Filosofia

IL PARCO COME FIGURA URBANA
nella società post - industriale in cerca di nuove identità

La Natura, costruita o "naturale", come indispensabile teatro dei cambiamenti e delle ritualità urbane

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE : Mix di Architettura del Paesaggio, Arte, Architettura e Urbanistica

IL PARCO ECOLOGICO - SOCIALE
nella società ambientalista industriale

Rigenerazione della Natura offesa, rivendicazione di diritti sociali trascurati

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE :
Mix di Architettura del paesaggio, Ecologia, Arte, Sociologia

IL PARCO FUNZIONALE-RICREATIVO
nell'ideale interclassista della società capitalista post-bellica

Natura come verde urbano

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE:
Mix di Arte dei giardini, Architettura del paesaggio, Arte urbana, Urbanistica, Sociologia

IL PARCO DELLE IDENTITA' NAZIONALI
nell'ideale delle nuove società di inizio Novecento

La Natura come scena per la propaganda di valori identitari

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE:
Mix di Arte dei giardini, Architettura del paesaggio, Arte urbana

IL PARCO DELLA RIFORMA SOCIALE
nell'ideale democratico basato sul consenso sociale

La Natura come "sistema" nel modello di crescita della città

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE:
Mix di Urbanistica, Arte Urbana, Arte dei giardini, Architettura del paesaggio, Sociologia, Architettura.

IL PARCO PER I PIACERI DEL POPOLO
nell'ideale democratico borghese che cala un ordine sulla città

La Natura come rimedio e come "teatro" per la vita sociale

EQUIPAGGIAMENTO CULTURALE DISCIPLINARE
Arte dei giardini, architettura del paesaggio.

XIX SECOLO

Evoluzione dei modelli di parco pubblico urbano: un percorso tra etiche ed estetiche

2.

MATRICI CULTURALI

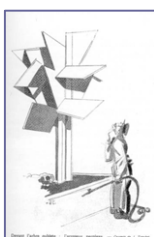
Una delle premesse teoriche che guida la nostra dissertazione è che il parco pubblico, come il giardino, è sempre una *figura di natura*, anche quando si ricorre ad un accentuazione ossessiva del dato artificiale. Il parco è poi leggibile anche come *forma (dinamica) di paesaggio urbano*.

"Dalla idea originaria, dalla *figura* con gli annessi significati simbolici e metaforici, si sviluppa, attraverso il gioco dell'arte, una determinata geometria, una *forma* che si differenzia dalle altre, indicatrice, nella sua composizione, nel suo stile e nella sua architettura, della cultura che l'ha promossa"[1].

Il capitolo propone alcuni approfondimenti legati al tema del parco/giardino intesi come prodotto di un gioco mimetico tra Arte e Natura ed espressione del *clima estetico* di un'epoca, di una società. Come spiega Lichacev, il *clima estetico* "di un'epoca è formato dagli ideali estetici elaborati dai filosofi, dalla concezione estetica del mondo espressa dalle altre arti" e, per quanto riguarda l'epoca attuale, possiamo aggiungere dalla capacità di resistenza delle immagini virtuali, artistiche e mediatiche, prodotte.
Proviamo a guardare alla storia dei parchi e dei giardini come allo scorrere di una serie di invenzioni, attuate per dare forma alle diverse idee di *bello* di natura plasmata dall'arte e dalla tecnica: se per molti secoli, nell'arte dei giardini e dei paesaggi, la questione estetica tradotta in segni ruoterà prevalentemente intorno all'opposizione naturale/artificiale e alla scelta dei meccanismi di controllo spaziale e di espressione simbolica legati all'uso della linea retta o della linea curva (con la contrapposizione tra la bella natura regolata dall'ordine geometrico e dalla tirannia del numero e la bella natura libera), dalla seconda metà del Novecento, ed in particolare nell'epoca attuale, la riflessione sul *Bello* nella costruzione dei paesaggi urbani appare più incentrata sulle questioni ecologico-ambientali, sulla dialettica reale/virtuale, sulla dualità globale/locale e sulle innumerevoli possibilità connesse al concetto di *ibridazione* (tra parco e altre tipologie di spazio aperto, tra naturale e artificiale, tra diverse idee estetiche, eccetera).
In questa luce, appare centrale una breve riflessione sulle forme del giardino e del "verde pubblico" generate nel clima estetico e dall'etica del progetto architettonico e urbanistico del Movimento Moderno. Si tenta così una rilettura di esperienze artistiche e opere di una fase del Novecento particolarmente delicata per il paesaggismo europeo, quella dedicata alla ricerca sul *verde funzionale* e alla costruzione del *paesaggio moderno*. Al di là delle numerose critiche, per altro motivate, avanzate contro la fin troppo disinvolta applicazione dei principi del Modernismo ortodosso (con riferimento soprattutto alle conseguenze dei *diktat* progettuali della *standardizzazione* e della quantificazione funzionale del verde urbano), si noterà come l'esperienza del *Moderno*, riletta e reinterpretata con critica consapevolezza da numerosi progettisti, in realtà costituisca oggi un formidabile arsenale di suggestioni per il progetto contemporaneo.
Nella cultura paesaggistica attuale un tema appare di fondamentale rilevanza: la questione ecologica, cui è legata anche la sperimentazione di nuove estetiche della natura. E' innegabile il ruolo svolto nella costruzione di un nuovo immaginario paesaggistico dai movimenti artistici nati negli anni Sessanta, poi riuniti sotto la comune etichetta critica dell'*arte ecologica*. Una breve rassegna di artisti, luoghi e opere realizzate sotto il segno dell'arte ecologica viene presentata nel secondo paragrafo, con cui si intende precisare il valore di una concezione di parco come manufatto artistico e come dispositivo estetico.

---

[1] MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Paesaggi. Progetto di un mondo umano*, in http://www.studifilosofici.it/paesaggi.html on line al 31/12/2002. Pag. 5 di nove.

L'ultimo paragrafo, infine, si concentra sui concetti di *stile e* di *tipo*, utilizzabili come chiavi di lettura delle forme e dei modelli dei parchi e giardini della storia fino alla produzione della seconda metà del Novecento, ma ritenuti qui meno adeguati a rappresentare il variegato quadro estetico e morfologico del parco contemporaneo.

Il giardiniere perplesso davanti all'albero di cemento. Vignetta satirica della metà degli ani Venti.

"Stavo descrivendo il mio giardino a Maggi Hambling durante la vernice di una galleria.
E le dissi che volevo scriverci sopra un libro.
Mi disse: 'Finalmente hai scoperto la natura, Derek.'
'Non penso si tratti proprio di questo', le risposi, pensando a Constable, e al Kent di Samuel Palmer.
'Ah, capisco perfettamente: hai scoperto la natura moderna'.
Derek Jarman, 1989[2]

Natura sottomessa, natura libera

E' con il dispiegarsi delle diverse idee di Natura, modificabile attraverso le infinite possibilità mimetiche e di intervento suggerite dall'Arte e dalla Tecnica, che si sono storicamente determinate e di volta in volta rinnovate le regole della composizione dei giardini e dei parchi.
La storia dell'Arte dei giardini registra le oscillazioni di un pensiero che scorre tra due poli: che sia l'Arte a voler imitare la Natura, prima mitica, divina, misteriosa e simbolica, poi scientificamente classificabile, sezionabile, scomponibile, o al contrario la Natura ad imitare l'Arte, che la prima possa essere superata dalla seconda per invenzione e supremazia dei mezzi, o da quella corrotta e geneticamente modificata, è nella permanenza di una fondamentale relazione dialettica tra queste due forze, a tratti più serrata a tratti più sfumata, che risiedono le ragioni del *giardino* e del suo costituirsi come luogo al tempo stesso ideale e reale.
Giardino e parco possono essere letti come gli ambiti in cui si applicano le grammatiche ed i principi etici ed estetici che regolano gli scambi tra Arte e Natura, determinati in base ai diversi livelli di espressione del sapere ed al valore tributato alla Scienza ed alla Tecnica all'interno dei processi culturali di una società.
Annotava Pierre Grimal, autore di uno dei testi Novecenteschi più significativi di storia dell'Arte dei giardini, che "i giardini di un'epoca sono tanto rivelatori dello spirito che la anima, quanto possono esserlo la scultura, la pittura, o le opere degli scrittori"[3]. Nel suo svolgersi attraverso i secoli, l'Arte dei giardini ha sempre intrattenuto una corrispondenza pulsante e feconda con le altri arti plastiche e visive, con la letteratura, con la musica, con la danza, ma anche con la struttura del potere, la religione e la politica, mantenendo propulsivo uno scambio di simboli, di relazioni figurali e di immagini, che entrano attivamente nella definizione dei codici, delle regole e dei principi progettuali. Questa vocazione intrinseca del progetto del giardino ad aprirsi, a relazionarsi ampiamente con tutto il sistema della cultura e del sapere della società all'interno della quale si colloca, viene sottolineata senza soluzione di continuità, sia nella pratica che nella teoria, fin dalle sue più antiche realizzazioni.
Riferendoci per esempio al modello rinascimentale, non è possibile interpretarne forme e maniera senza evocare l'immagine letteraria dell'isola di Citera descritta nel racconto epico-amoroso dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Il ricco apparato iconografico che illustra il famoso testo fornisce un articolato catalogo di elementi e riferimenti utili per comporre i giardini del tempo. Ma il giardino rinascimentale che dà forma alla natura ideale, parallelo agreste e complemento della altrettanto ideale città, regolata da un preciso *ordo geometricus*, costituisce prima di tutto la rappresentazione del mondo retto dal potere del Principe.
E' un manifesto politico figurato, in cui l'uomo agisce sulla natura per dominarla, proponendosi come mediatore della potenza divina: regole e misure sono introdotte per costruire un microcosmo terreno, specchio di un macrocosmo retto da un ordine superiore.

---

[2] DEREK JARMAN, *Modern Nature. Diario 1989-1990*, Ubulibri, Milano 1992. Pag.14.
[3] PIERRE GRIMAL, *L'arte dei giardini. Una breve storia*, Donzelli Editore, Roma 2000. Pag. 4. Si tratta dell'edizione italiana, curata da Marina Magi, de *L'art des jardins*, Presses Universitaires de France, Paris 1974.

In una delle celeberrime lunette dipinte da Giusto Utens nel 1599, troviamo descritto con minuzia pittorica il giardino di Boboli. L'organizzazione spaziale appare regolata da un rigoroso *ordo geometricus*, che ripropone gli schemi colturali illustrati nel trattato agrario Trecentesco di Piero de'Crescenzi '*Liber ruralium commodorum'.* "Ne' verzieri ciascuna sorte d'arbori in suo ordine si dee porre, non mescolata con altra, ad accrescimento di piacere e vaghezza (…), di gran diletto è avere ne' propri luoghi abbondanza di buoni arbori, e di diverse generazioni".

(Citazione e immagine da GIORGIO GALLETTI, *Giardino di Boboli Master Plan*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza delle Province di Firenze, Prato, Pistoia, Firenze 2000, pag. 13.)

Le zone a nord del più famoso giardino mediceo, nello schema Cinquecentesco furono sistemate secondo compartimenti quadrangolari e piantate con olivi, alberi da frutto e vigne, un piccolo giardino segreto fu dedicato alla coltivazione dei frutti nani, in cima alla collina fu creato un giardino dei semplici, mentre una grande *ragnaia* detta 'della banda di Santa Felicita" fu piantata nella zona est. Ecco riprodotto con raffinata cura il paesaggio della collina coltivata. Il paesaggio dei boschi venne introdotto per definire e incorniciare la scena centrale su cui si affacciava il retro del palazzo: sempre raggruppati in spartimenti ordinati, vennero messi a dimora 12 cerri (*Quercus cerris*), 12 faggi (*Fagus* sp.), 12 aceri (*Acer* sp.), 12 tigli (*Tilia* sp.), 12 platani (*Platanus* sp.), 12 castagni (*Castanea sativa*), 12 noci (*Juglans regia*), 12 cornioli (*Cornus sanguinea*), e ancora, 6 tamerici (*Tamaryx gallica*), 6 scotani (*Cotynus* sp.), 2 "secomori" (forse *Fycus sycomorus*), 12 frassini (*Fraxinus* sp.), 12 olmi (*Ulmus* sp.).

A questa sequenza di boschetti decidui, che dovevano formare un tessuto vegetale cangiante, caratterizzato da una vivace varietà cromatica e dalla contrapposizione dalle diverse tessiture vegetali delle chiome degli alberi, faceva da corona terminale una piantata di sempreverdi, cipressi (*Cupressus sempervirens*) e abeti (*Abies* sp.). Nella ricchezza dell'impianto vegetale e nella tendenza a volere riproporre l'infinita varietà della natura, si riflette la competenza nel campo delle scienze naturali di Cosimo, che va ricordato anche come il committente degli Orti Botanici di Pisa (1543) e di Firenze (1545).

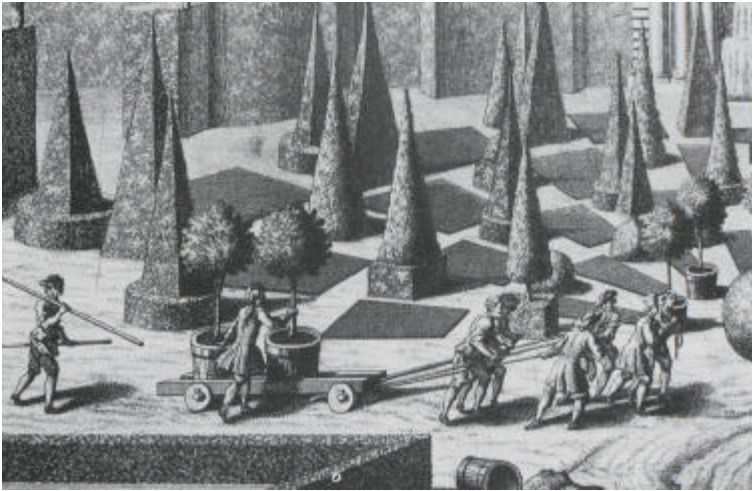
La presenza di un giardino dei semplici coltivato sopra il bastione del Cavaliere, oltre a rappresentare un altro elemento di innovazione rispetto alla tradizione umanistica dell'arte dei giardini, conferma il particolare interesse del duca per lo studio del mondo vegetale e la botanica dimostrato anche con l'esercizio di pratiche di giardinaggio. Annota nel 1754 il naturalista toscano Giovanni Targioni Tozzetti, a proposito dell'abilità di Cosimo I come 'giardiniere': "Sua grande intelligenza di tenere i frutti nani e di fare le cerchiate a mezza botte, (e il) divertimento che si prendeva in potare ed innestare i frutti con le sue proprie mani".

(PIETRO ROCCASECCA, *Un giardino in area urbana*, in *Boboli 90 - Atti del Convegno Internazionale*, Vol. 2, Edifir, Firenze 1999, pagg. 577 – 585.)

Nell'articolato programma decorativo del giardino si riscontra la curiosità per lo studio e la classificazione degli elementi del mondo minerale, che si concretizza in particolare nella realizzazione delle prime grotte artificiali (la Grotticina di Madama e la Grotta Madama). "Le Grotte di Boboli ricostruiscono infatti uno spaccato delle *interiora naturae* in cui si generano e 'maturano' pietre e fossili. Nella studiata semioscurità degli anfratti artificiali brilla un campionario dei tesori con i quali la Madre Natura, come illustra il ciclo pittorico dello studiolo di Francesco I, alimenta l'industria mineraria toscana e rifornisce generosamente le collezioni medicee".

(ALESSANDRO RINALDI, *Giardini e metamorfosi urbana a Firenze tra Medioevo e Rinascimento* in *Giardini & Giardini. Il verde storico nel centro di Firenze*, di Daniela Cinti, Electa, Milano 1998, pagg. 15-30.)

E anche passando al modello manierista, ricco di imprevisti ed invenzioni, in cui la natura si mostra non più regolare, ma *capricciosa* e *bizzarra*, i termini della relazione tra uomo e natura ancora non mutano. Che sia assoggettata ai principi della ragione o a quelli della follia o del sentimento, ciò che importa è che sulla natura sia impressa una forma: con lei arte e tecnica ingaggiano gare di ingegno. Il concetto di arte qui è quello del "saper fare" e coincide anche con quello di "scienza".

Parchi del manierismo: il Parco di Pratolino e quello di Bomarzo.
Le forze dell'Arte e della Tecnica si misurano con quelle della Natura per creare una scenografia in cui surreale e fantastico, ragione e irrazionalità, si fondono assecondando il ruolo del Principe come *homo creator*.
Sopra, una rappresentazione Ottocentesca del Colosso dell'Appennino, la "meraviglia" del parco di Pratolino realizzata dal Giambologna intorno al 1580. (da ALESSANDRO VEZZOSI, a cura di, *Il concerto di Statue*, Alinea, Firenze 1986. Pag. 54).
Sotto, Il mascherone di Bomarzo in una foto di Brassai, del 1953. (da DANIELA PALAZZOLI, a cura di, *Il secondo paradiso*, Fabbri Editori, Torino 1993. Pag. 143.)

Settecento. Dall'alto: I *parterre* del parco di Versailles in una fotografia di Luigi Ghiri; una incisione di Salomon Kleiner, del XVIII secolo che raffigura un giardino d'*orangerie*; una incisione di Marco Antonio Dal Re, del 1743. La concezione del giardino, scena insostituibile dei comportamenti sociali, nel Settecento francese e italiano è architettonico-scenografica, secondo una modellistica che tende a far prevalere la forza della geometria come strategia di dominio spaziale, fino ad ottenere effetti surreali. Nell'incisione di Dal Re, la scena del giardino, studiata con attenzione microurbanistica, diventa "laboratorio per la sperimentazione di una possibile fantastica città futura, costruita attorno a spazi metafisici, non presenti nella città reale". (Citazione e immagine da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit., 1990 Tav. 86).

Mimésis e idee di terza natura

Il tema della gara tra arte e natura pervade in modo particolare tutta la cultura moderna, "il dipintore disputa e gareggia con la natura" afferma Leonardo da Vinci nei suoi manoscritti[4]. Il motivo della *mimesis,* da intendersi soprattutto nel suo più stretto significato semantico di imitazione, e di 'portare a rappresentazione'[5], fonda la produzione letteraria ed artistica del Quattro-Cinque e Seicento.
L'immagine della nuova realtà costruita è talmente sofisticata, che quando ad esempio nella metà del Cinquecento Jacopo Bonfadio si trova a descrivere il paesaggio coltivato del Lago di Garda, è portato ad introdurre una suggestiva quanto icastica definizione di *terza natura* (ripresa poi dal suo contemporaneo Bartolomeo Taegio nell'elogio della Villa di Cesare Simonetta a Castellazzo[6]), manifestando così tutta la difficoltà a racchiudere in un involucro linguistico il senso di bellezza generato dall'alto risultato cui può pervenire l'opera dell'uomo nella natura.

"Per li giardini, che qui sono e quei delle Hesperide, e quelli d'Alcinoo, et d'Adoni, la industria de' paesani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte è fatta artefice e connaturale l'arte, e d' amnedue è fatta una terza natura, a cui non saprei dar nome"[7].

Nella cultura Settecentesca l'Arte dei giardini, definita da Kant come "abbellimento del suolo e opera che adatta la varietà offerta dalla natura in combinazioni diverse conformi a determinate idee estetiche", è collocata accanto alle altre arti figurative come parte integrante della pittura. La pittura è per il filosofo tedesco al contempo arte della bella riproduzione della natura e della bella composizione dei suoi prodotti.
Nell'affinamento del modello di giardino paesistico di origine inglese si specchia un'idea di natura libera (vero manifesto della libertà riconquistata dall'Inghilterra con la *Glorious Revolution* e la monarchia parlamentare), che reca in sé allo stato puro i valori del bello e del buono e che educa l'uomo a ritrovare una sua profonda naturalità[8].
Cambiano significativamente, e in forma evidente, i termini del confronto tra Arte e Natura: la prima si rende il più possibile invisibile, guidando nascostamente la seconda a manifestarsi in tutta la sua possibile bellezza. L'artista-giardiniere corregge le forme della natura aiutandola a trovare la sua massima espressione di bellezza.
Attraverso la massima dell'*ut pictura poesis*, viene introdotta l'opportunità di istituire corrispondenze vantaggiose tra pittura e letteratura: è la base su cui appoggia il gusto del pittoresco, che plasma anche i nuovi giardini. "Il giardino è figura della natura"[9].
Con l'affermazione del nuovo gusto, bello di natura e bello pittorico si fondono. Poesia, pittura e giardinaggio apertamente si trattano da buone sorelle. Horace Walpole entusiasticamente le definisce come "le tre nuove Grazie che rivestono e abbelliscono la natura"[10].
In un *miliéu* culturale che favorisce paralleli dotti e scambi di figure e immagini tra le arti belle, dove "giardinieri e architetti dipingono paesaggi, i pittori seminano aiole profumate e gli scrittori danno linfa al dibattito"[11], ampi brani di paesaggio vengono gradualmente trasformati attraverso la costruzione dei nuovi parchi in cui la Natura appare allestita come uno spettacolo di bellezza *della naturalità*.

---

[4] In MARIO DE MICHELI, a cura di, *Leonardo l'uomo e la natura,* Feltrinelli, Milano 1991, pag. 153.
[5] Per approfondire la riflessione sulla concezione e il significato della *mimesis* è utile il breve saggio di CRISTOPH WULF, *Mimesis. L'arte e i suoi modelli,* I Cabiri, Milano 1995.
[6] Il testo di BERNARDO TAEGIO *La villa* (Milano, 1559) è riportato in: MARGHERITA AZZI VISENTINI, *Arte dei Giardini*. *Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo.* Tomo Primo. Edizioni il Polifilo, Milano 1999. Pagg. 288 – 290.
[7] Estratto della lettera a Plinio Tomacelli, in JACOPO BONFADIO, *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini…(*Venezia, 1549) citato in ALESSANDRO TAGLIOLINI, *Storia del giardino italiano*, la Casa Usher, Firenze 1994. Pagg. 227 – 229.
[8] Cfr. MARGHERITA AZZI VISENTINI, *op. cit.*, Milano 1999. Premessa, Pagg.XII – XXX.
[9] MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Giardino e filosofia,* Guerini e Associati, Milano 1992. Pag.101.
[10] Citato da GIOVANNA FRANCI ed ESTER ZAGO, *Introduzione*, in HORACE WALPOLE, op.cit. Pag. 26.
[11] GABRIELLE VAN ZUYLEN, *Il giardino paradiso del mondo*, Universale Electa/Gallimard, Trieste 1995. Pag. 150.

1795, ca. Due dei noti *Before and After* di Humphry Repton.
Pare che Repton abbia deciso di diventare progettista di giardini a trentasei anni compiuti, dopo una campale e agitata notte in bianco, assillato dalle richieste di vari creditori. Di estrazione borghese, con una raffinata educazione da gentiluomo che lo aveva portato a coltivare lo studio della musica, la letteratura, il disegno e la pittura, qualche anno dopo la morte di Capability Brown, Repton si autoproclamò suo successore spirituale e pose avvio a quella che divenne rapidamente una brillante carriera.
(Lancelot <<Capability>> Brown morì nel 1783, Repton entrò *in scena* come progettista di giardini nel 1788.) Per soddisfare i suoi clienti, a cui si presentava come *Landscape Gardener*, prendendosi così il merito di aver coniato un nuovo titolo per designare la professione, inventò un modo originale e assolutamente efficace di illustrare i progetti. Da abile acquarellista e pittore di paesaggi, pensò bene di impiegare il suo talento facendone un efficace strumento di promozione professionale: ogni progetto commissionato prevedeva l'elaborazione di un album di acquerelli in cui erano illustrati vari punti di vista del sito d'intervento, *prima* e *dopo* la trasformazione. Grazie ad una parte di foglio mobile, ritagliato e sagomato *ad hoc* e sovrapponibile al foglio di base su cui era riportata l'immagine dello *stato di fatto*, il committente, come in un gioco di doppi, poteva divertirsi a confrontare le due scene rappresentate. La parte mobile, su cui era disegnato il tema di progetto, scorreva su quella fissa e permetteva di visualizzare gli effetti del cambiamento di paesaggio proposto. L'immaginazione veniva pertanto eccitata ad assaggiare colori, forme e suggestioni della Natura modificata e corretta approfittando di un semplice espediente basato sulla giustapposizione di scene. Scene che venivano ideate e dipinte secondo il gusto dell'epoca, così da evocare il respiro e le atmosfere coloristiche delle tele dei pittori di paesaggio, ma che rispetto a queste risultavano addizionate di un valore fondamentale: il senso del cambiamento, introdotto con il dispositivo della mobilità dell'illustrazione. Di questi album di progetti, concepiti come dei piatti teatrini di carta, noti come *Red Books* perchè rilegati in marocchino rosso, ne furono prodotti da Repton oltre duecento. Egli, a buona ragione, può essere considerato un ingegnoso anticipatore delle moderne tecniche di comunicazione del progetto architettonico e paesaggistico, e soprattutto un vero maestro nell'arte del paesaggio e della sua trasformazione.

Per Pevsner, l'arte dei giardini paesaggistici può essere considerata come il più importante contributo dell'Inghilterra alle arti figurative: in essa si imprime in tutta evidenza la portata della rivoluzione culturale e del pensiero che, muovendosi dal Regno Britannico, coinvolse anche gli altri paesi europei.
C'è un'espressione di Horace Walpole che riesce a trasmettere in distillato, quasi con lo stessa tensione fulminante di un *haiku*, tutta la forza di quella che fu la grande innovazione estetica portata attraverso il *giardinismo* inglese Settecentesco.
E' un'espressione così felice da risultare ormai un vero e proprio *tòpos* letterario della critica e della storia dell'arte dei giardini. Riferendosi a William Kent, che egli celebra come il vero ineguagliabile eroe del gusto e della sensibilità del landscape-garden, il poeta di Strawberry Hill dice: "Egli seppe fare il grande balzo e capì che tutta la natura era un giardino"[12]. Espressione di libertà, il balzo in questione è ad un tempo stesso atto fisico, il salto necessario a superare il fossato che divide il giardino della residenza dalla campagna pascolata, ed intuizione artistica, elevazione intellettuale da parte di colui che, *nato con l'istinto del genio*, fu in grado di colorare con il pennello della sua immaginazione *ogni scena che toccava con tutte le arti del paesaggio*[13].
Cambia il paesaggio delle grandi tenute aristocratiche, e cambia il modo di guardare il paesaggio. Viaggiatori colti, turisti d'élite protagonisti del Grand Tour, si muovono per l'Europa dotati di uno speciale strumento di lettura, *la lente di Claude*. Si tratta di uno specchietto concavo, lievemente sfumato di grigio-azzurrognolo, attraverso cui i paesaggi reali sono restituiti allo sguardo come miniature pittoriche dai contorni sfumati, che assumono la remota vaghezza e l'aura dei paesaggi ideali rappresentati nelle tele dei pittori paesaggisti[14].
Come denuncia il nome, fu Claude Lorraine, che di questo stesso strumento faceva uso quando dipingeva, a renderlo noto. Anche grazie a questo dispositivo ottico, il viaggiatore estetico Sette-Ottocentesco si allenava all'esercizio dell'occhio pittorico ed era in grado di cogliere l'arte del paesaggio attraverso il filtro del pittoresco.

"L'amatore pittoresco, educato alla pittura e al viaggio, possedeva un apparato di visione, composizione, punti di vista (luci, panorami, scene ecc.) che metteva in gioco all'atto della percezione diretta. Egli in realtà non voleva scoprire la natura come era ma come avrebbe potuto essere."[15]

In *La luce negli occhi*, Italo Calvino ci ricorda che è proprio grazie agli effetti sulla percezione del paesaggio ottenuti con l'uso dello specchietto di Claude, che si è favorita la nascita del "pathos della distanza, fondamentale componente della nostra cultura"[16].

Bellezza della natura e critica del guardare

Anche quando l'occhio pittorico viene sostituito dall'occhio interiore, la visione diretta dello spettacolo della Natura e dell'arte del paesaggio accende l'immaginazione, richiama alla mente altre visioni, produce una proliferazione di suggestioni che rimandano al mito, a colte descrizioni letterarie e pittoriche, a presenze invisibili, a cangianti paesaggi interiori.
Si coltiva così lo sguardo mobile, capace di operare raccordi nel tempo e nello spazio, e che coglie il paesaggio come oggetto estetico, favorendo e guidando un'esperienza di fruizione estetica che coinvolge tutti i sensi.
Nasce una *critica del guardare*.

---

[12] HORACE WALPOLE, *Saggio sul giardino moderno*, a cura di GIOVANNA FRANCI ed ESTER ZAGO, Casa Editrice le Lettere, Firenze 1991. Tit. or. *The Modern Taste in Gardening*, 1771. Pag. 84.
[13] Cfr. HORACE WALPOLE, op.cit. Pagg. 84 - 85.
[14] Cfr. RAFFAELE MILANI, *Il Pittoresco. Evoluzione del Gusto tra classico e romantico*, Universale Laterza, Bari 1996. Pag. 15.
[15] RAFFAELE MILANI, op.cit., 1996. Pag. 17
[16] ITALO CALVINO, *La luce negli occhi*, in *Collezioni di sabbia*, Oscar Mondadori, Milano, 2002. Pag. 127.

"E' una critica legata a un'interrogazione: sono io a far agire la bellezza delle cose attorno a me o sono le cose a rivelarsi belle indipendentemente da me?" [17].

Milani evidenzia come, a partire dal Settecento, si cerchi di trovare una soluzione "nello spettro categoriale del gusto: la bellezza, la grazia, il sublime, il pittoresco, il *je-ne-sais-quoi*, il neogotico."[18]
La cultura estetica moderna fondata con la trattatistica Settecentesca immette nell'arte la nozione di genio individuale come capacità di invenzione di regole inedite[19]. L'atteggiamento dell'artista nei confronti della natura è ancora mimetico, ma la *mimesis* (e qui si innesca il principio di quella che accadrà in seguito e che sarà riconosciuta come una vera rivoluzione estetica) può essere inteso nel senso più ampio di 'anticipare mimeticamente'.
Di lì a poco, l'artista, come la natura, sarà posto come colui che è in grado di creare il Nuovo e l'Altro.

"Così viene ascritto al poeta il compito di raffigurare con l'aiuto dell'immaginazione non il mondo presente, ma di escogitare nuovi concetti e nuove idee, che devono ricercarsi in un universo alternativo e possibile"[20].

Nella stagione Romantica, il mutamento della cultura estetica diviene dunque sostanziale: si definisce il distacco da un'idea dell'Arte come *mimesis* della Natura a fronte dell'affermazione di una sua concezione che insiste sulla creazione autonoma.

"La natura ch'era un tempo anteriore al componimento poetico e disponibile per l'imitazione, ora condivide con il componimento poetico una comune origine nella creatività del poeta"[21].

Il Romanticismo attua al contempo la separazione tra la bellezza naturale e la bellezza artistica e la fondazione della natura come fenomeno estetico. La natura viene riconosciuta come una forza creatrice: parla attraverso un linguaggio simbolico e misterioso ed all'artista è dato di decifrarlo e svelarlo.[22] Giardino e paesaggio per i Romantici si connotano *in primis* come luoghi dell'immaginario, invenzione poetica, ribellione dello spirito individuale contro il manierismo e contro le mode paesaggistiche. Quella dell'Arte dei giardini romantica è una poetica che esclude la definizione di uno stile e la riproducibilità di un modello, il giardino non imita, ma rivela e lo spirito creatore dell'artista amplia e rende infinita l'immagine dell'interiorità di ogni individuo grazie all'esperienza estetica della natura.[23]
Le uniche regole per comporre il giardino sono quelle del sentimento individuale, pertanto non ascrivibili in un sistema rigorosamente codificato.
Il XIX secolo si configura come un periodo di feconda produzione nella storia dell'Arte dei giardini, anche perché in esso si attua la grande stagione del parco pubblico, luogo sociale di educazione, intrattenimento ed invenzione culturale, giustamente riconoscibile come la "declinazione urbana del giardino privato"[24].
Per contro, il Novecento viene da più parti considerato come il periodo in cui si assiste ad una progressiva riduzione dei requisiti estetici e di figurabilità di parchi e giardini pubblici, se non addirittura come il secolo che ne decreta la morte (stessa sorta viene assegnata del resto anche al paesaggio, in uno storico convegno).
Indagare sul secolo che si è appena concluso attraverso i suoi giardini pubblici, limitandoci a mantenere lo sguardo orientato sulla scena europea, certamente ci indurrebbe a trarre

---

[17] RAFFAELE MILANI, op.cit., 2001. Pag. 40
[18] RAFFAELE MILANI, *ibidem*.
[19] Cfr. MASSIMO MODICA, *op. cit*. 1995, pagg. 96 – 97.
[20] CRISTOPH WULF, *Mimesis. L'arte e i suoi modelli,* I Cabiri, Milano 1995. Pagg. 42 - 43.
[21] EARL WASSERMAN, *The Subtler Language*, John Hopkins University Press, Baltimore 1968. Pagg. 10- 11. Cit. contenuta in CHARLES TAYLOR, *Il Disagio della modernità*, Economica Laterza, Bari 1999. Pag. 99.
[22] Cfr. PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale,* Laterza, Bari 2001. Pagg. 35 – 42.
[23] Cfr. MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Giardino e paesaggio dei Romantici*, Guerini e Associati, Milano 1998.
[24] GIANPIERO DONIN, *Parchi*, Biblioteca del Cenide, Cannitello1999

un'immagine piuttosto confusa e a tratti molto desolante delle più recenti trasfigurazioni della modernità impresse sulla Natura. Ma pecca di una esasperante e ideologica miopia chi sostiene che "e' forse del tutto assurdo nel Novecento cercare il giardino"[25], perché ignora e di conseguenza impietosamente annulla il valore e la forza innovativa dei moltissimi autori che nell'arco di un secolo hanno operato sia sul piano teorico che pratico.

Sentimento Romantico e *Spirito Moderno* per vivere la Natura in città: un'immagine Ottocentesca del londinese St. James Park, ed una della *Sitting Area* del Vasa Park di Stoccolma, progettato da Erik Glemme negli anni Trenta del Novecento.

[25] MARCO SCOTINI, "*Dopopaesaggio. Riflessioni sulla storia recente dello sguar*do", in *Dopopaesaggio. Figure e misure dal giardino*, Maschietto&Musolino, Viareggio 1996. Pagg. 11-21. L'autore precisa: "Possiamo trovare una *vegetazione* più o meno *formalizzata*, ma non il giardino in quanto tale, in quanto segno dotato di autonomo significato."

La Natura riprodotta: immagini ideali e luoghi reali nel sistema dell'Arte europea della prima metà del Novecento

La progressiva perdita di produzione della figura del parco/giardino come spazio pubblico nella città europea determinatasi nella seconda metà del Novecento, viene in qualche modo preconizzata dal cambio significativo di posizione assunto nel sistema delle arti plastiche e visive e, più in generale, dalla cultura di inizio secolo rispetto al sentimento ed alla lettura della Natura. Sedotta dal mito del progresso tecnologico, l'Arte del primo Novecento, perdendo in parte interesse per le forme di rappresentazione *della natura naturale* dopo l'eccesso di produzione di paesaggi in chiave pittoresca e sublime della pittura Ottocentesca, cominciò a rivolgersi verso una nuova estetica dell'opera.
Il tradizionale sistema delle *Belle Arti* individuato dalla critica Settecentesca ed entrato in crisi già nella seconda metà dell'Ottocento con l'ingresso di arti nuove non previste (la fotografia e il cinema per esempio), agli inizi del XX secolo vacillò sempre più fino a disgregarsi.
Al mito dell'arte 'pura', del mestiere 'sacro' e ispirato dell'artista che guarda alla Natura con lo spirito del Genio, si andò a contrapporre la concezione di un'Arte "che utilizzava i metodi della tecnologia industriale per produrre oggetti d'uso corrente, funzionali e perciò belli, caratterizzati dal perfetto adattamento della forma alla funzione dell'oggetto."[26] Il tema viene notoriamente analizzato criticamente da Benjamin in uno dei saggi chiave sulla cultura "dell'epoca delle masse"[27].
Nonostante fosse nota a tutti l'ineguagliabile energia con cui Claude Monet continuò a fare pittura di natura e natura come pittura nel suo giardino a Giverny fino agli ultimi anni della sua vita, le immagini della natura "naturale" di fatto furono espulse dalle rappresentazioni artistiche moderne.[28]
La questione viene approfondita e dibattuta con attenzione da Paolo D'Angelo, che nel tratteggiare una "piccola storia del bello naturale" sostiene che l'arte moderna si è voluta deliberatamente presentare come anti-naturale.

"Ha voluto, cioè, accentuare appunto il dato della propria artificialità in opposizione a ogni possibile rapporto con la natura. Ha voluto rivendicare a merito e onore la sua capacità di costruire un mondo totalmente altro, che sapeva fare interamente a meno del mondo naturale. Ha voluto ribadire che la sua bellezza è tutta un fatto di costruzione, non chiede nulla alla natura."[29]

In realtà, crediamo che questa posizione critica sia forse troppo dura. E' vero, che i futuristi, ad esempio, tuonavano contro la "decadenza della flora naturale", perché non più rispondente al loro gusto e proclamavano la creazione di una flora plastica futurista:

"originalissima
assolutamente inventata
coloratissima
profumatissima
e sopratutto inesauribile per la infinità varietà degli esemplari"[30].

Ma negli stessi anni, artisti come Klee e Kandinskij, destinati a incidere fortemente sul clima estetico del Novecento e ad aprire la strada ad un nuova ricerca artistica, fornivano autorevoli sottolineature teoriche sul rapporto arte/natura. E scriveva infatti Paul Klee "per l'artista il

---

[26] MASSIMO MODICA, *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, Roma 1987. Pag. 99.
[27] Si fa riferimento a WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*, 1936; ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
[28] Cfr. per esempio, STEPHEN BANN, *op. cit.*, 1990; MARGHERITA LEVORATO, *Tendenze del giardino contemporaneo. Due esempi atestini: i giardini Nizzetto e Gasparetto (PD)* IN GIULIANA BALDAN ZENONI – POLITEO, a cura di, *Attraverso i Giardini*, Guerini Associati, Milano, 1995; pagg.225 – 239; KIM LEVIN, *op. cit.*, 2002.
[29] PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, 2001. Pag. 50.
[30] FEDELE AZZARI, *La flora futurista ed Equivalenti Plastici di odori artificiali,* Roma 1924, in ALDA MASOERO, a cura di, *Nel giardino di Balla,* Mazzotta, Milano 2004. Pagg. 96-97.

dialogo con la natura rimane la *conditio sine qua non*"[31]. Il punto è che dalla rappresentazione delle forme della natura così come possono essere percepite dall'occhio umano, si passa alla rappresentazione della sua idea. In pittura si sperimentano nuovi linguaggi visivi, dato che l'arte dell'imitazione è ormai surclassata dall'uso delle moderne tecniche di riproduzione della realtà: fotografia e cinema.
Arte, *Scienza* e *Tecnica* nella visione progressista del pensiero dei primi decenni del Novecento hanno già superato prepotentemente la *Natura*, a cui viene assegnata valenza estetica in riferimento alla comprensione di un ordine, sottomesso ai principi della geometria e dell'arte.
Nel 1925 Le Corbusier scrive:

"Lo spettacolo naturale riesce a soddisfare i nostri bisogni d'arte? La natura ci commuove esteticamente, nel preciso istante in cui ci viene presentata dal caso in un ordine del tutto eccezionale; l'ordine che percepiamo è la risposta all'esigenza di sistemazione insita nell'uomo; si stabilisce un ordine naturale nel momento in cui gli elementi visibili della natura ci appaiono sotto sembianze geometriche. La natura, spesso percepibile solo in modo frammentario, ha un aspetto disordinato; la scienza ha scoperto le leggi della sua classificazione in seguito a studi secolari, e senza dubbio, attraverso una proiezione del nostro spirito ordinatore e geometrico sul caos reale o apparente del mondo. La ragione delle nostra passeggiate è la ricerca di felici combinazioni. (…) La natura è bella soltanto in relazione all'arte. Quando essa ci appare fortuitamente ordinata, ci sembra bella, perché è simile ad un'opera d'arte."[32]

In termini generali, si attua quindi l'allontanamento dell'arte dalla riproduzione di una natura *naturale*. E' una vera e propria rivolta contro l'ipertrofia dell'estetica borghese del bel paesaggio pittoresco: ora ad essere indagate sono le possibilità figurative offerte da nuove sintesi poetiche, le forme pure e invisibili della Natura, il suo ordine nascosto.
Oppure, per contro, si cerca di ricrearla artificialmente.

Un'opera pittorica di Le Corbusier.

[31] PAUL KLEE, *Vie allo studio della natura* (1923), in *Teoria della forma e della figurazione*, ed. it. a cura di M.SPAGNOL e R.SAPPER, Feltrinelli, Milano 1959. Pag. 63.
[32] LE CORBUSIER, AMÉDÉE OZENFANT, *Sulla pittura moderna*, Marinotti Edizioni, Varese 2004. Pagg. 21-22. Ed. orig. 1925.

1911, *Improvvisazione V (Parco),* Wassily Kandinskij.

"Il pittore si dedica ai colori e alle forme, e poiché ama il colore in quanto colore e la forma in quanto forma li guarda in se stessi e non per sé, e quindi vede trasparire la vita interiore delle cose dalle loro forme e dai loro colori. A poco a poco egli schiude questa vita interiore alla nostra percezione, che, in un primo momento, ne rimane sconcertata. Almeno per un attimo egli libera dal pregiudizio le nostra rappresentazioni di forma e colore che si sono frapposte tra la nostra percezione e la realtà. In tal modo egli realizza il più alto volere dell'arte che consiste nella rivelazione della natura". " Se intendiamo la natura come universo, queste frasi si adattano a Kandinskij più che a ogni altro perché rendono chiaro che in lui non si tratta dell'arte per l'arte, ma del mondo inteso nel senso più profondo. (…) nei quadri dal 1911 in poi, si ha l'impressione di guardare dentro uno spazio colorato, quale finora non era mai esistito e le cui dimensioni non si possono misurare, ma vivere. Lo spazio…diventa un fenomeno psichico", commenta Grohmann. (Citazioni e immagine in LARA VINCA-MASINI, a cura di, *L'arte del Novecento,* Giunti, Firenze 1989. Pagg 150 – 154, Vol. 1.).

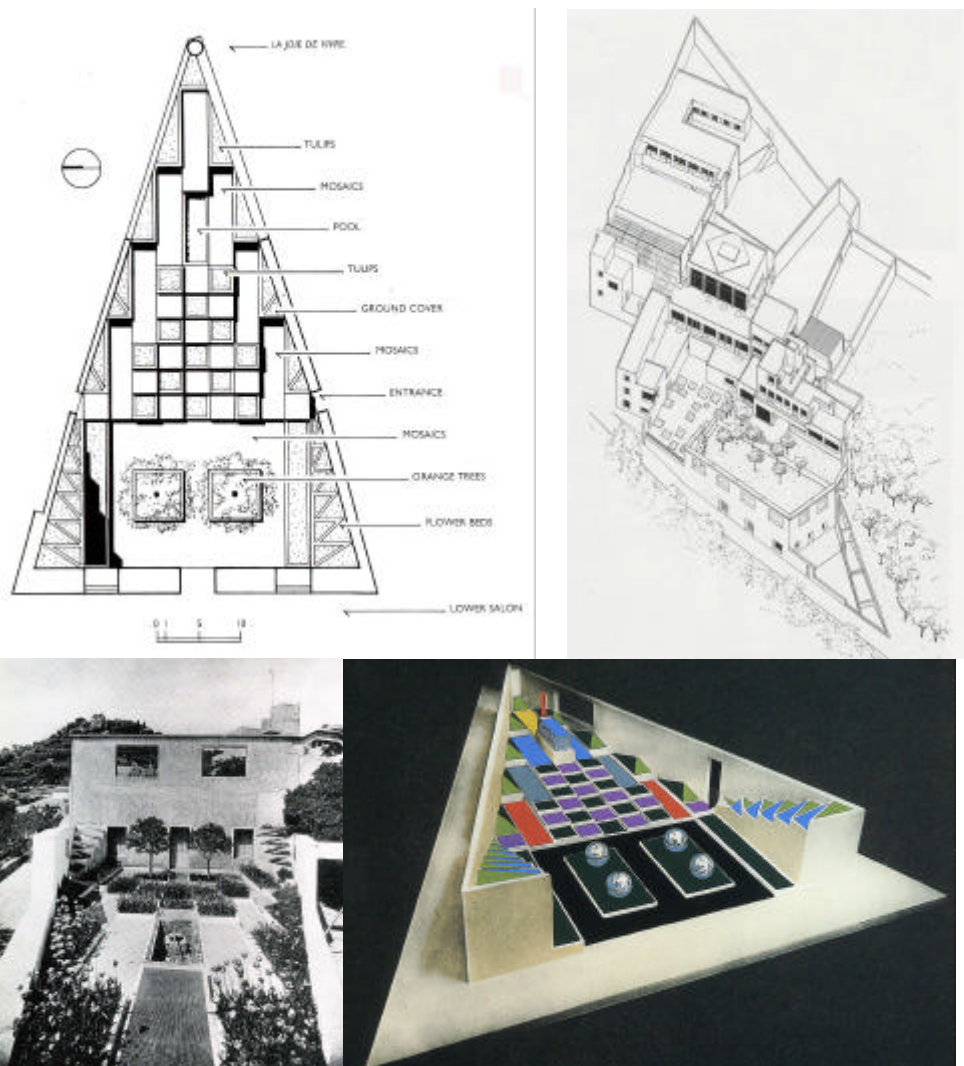
Nel 1909 l'artista pubblicò uno degli scritti più significativi del Novecento, *Lo spirituale nell'arte.* "Non è una dichiarazione di poetica, non è un trattato di estetica, non è un manuale di tecnica pittorica", afferma Elena Pontiggia. Di cosa si tratta? Scrive Kandinskij nella prefazione alla prima edizione: "I pensieri che espongo qui sono il risultato di osservazioni ed esperienze che ho lentamente accumulato nel corso degli ultimi cinque o sei anni. Volevo scrivere su questo tema un libro più ampio, compiendo molti esperimenti nel campo della sensibilità. Preso da altri lavori, anche importanti, ho dovuto rinunciare per il momento al progetto originario. Forse non riuscirò mai a realizzarlo". Alla fine l'insieme dei pensieri esposti, che non hanno come oggetto l'arte, ma la spiritualità, risulta "un libro di profezie laiche, in cui misticismo e filosofia dell'arte, meditazioni metafisiche e segreti artigianali si sovrappongono e si confondono, nel presentimento di un'arte nuova. L'aurora della pittura, che Kandinskij crede di annunciare, si riverbera anche nelle sue pagine, che ci appaiono insieme incerte e perentorie, divise tra ombre e chiarore".

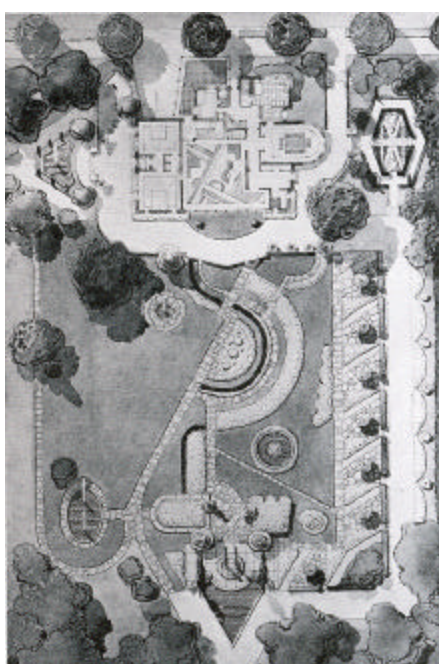
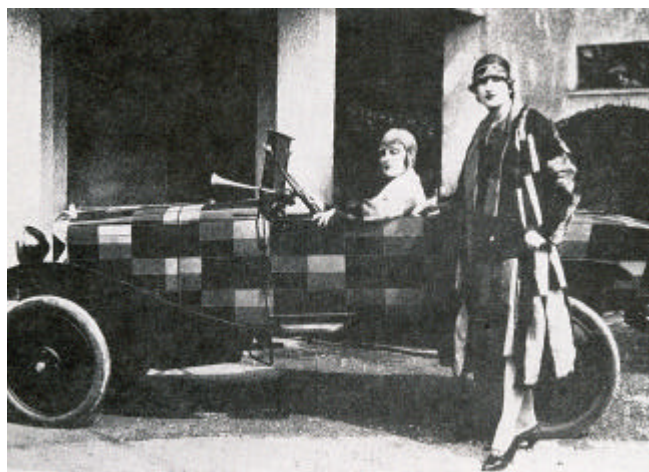
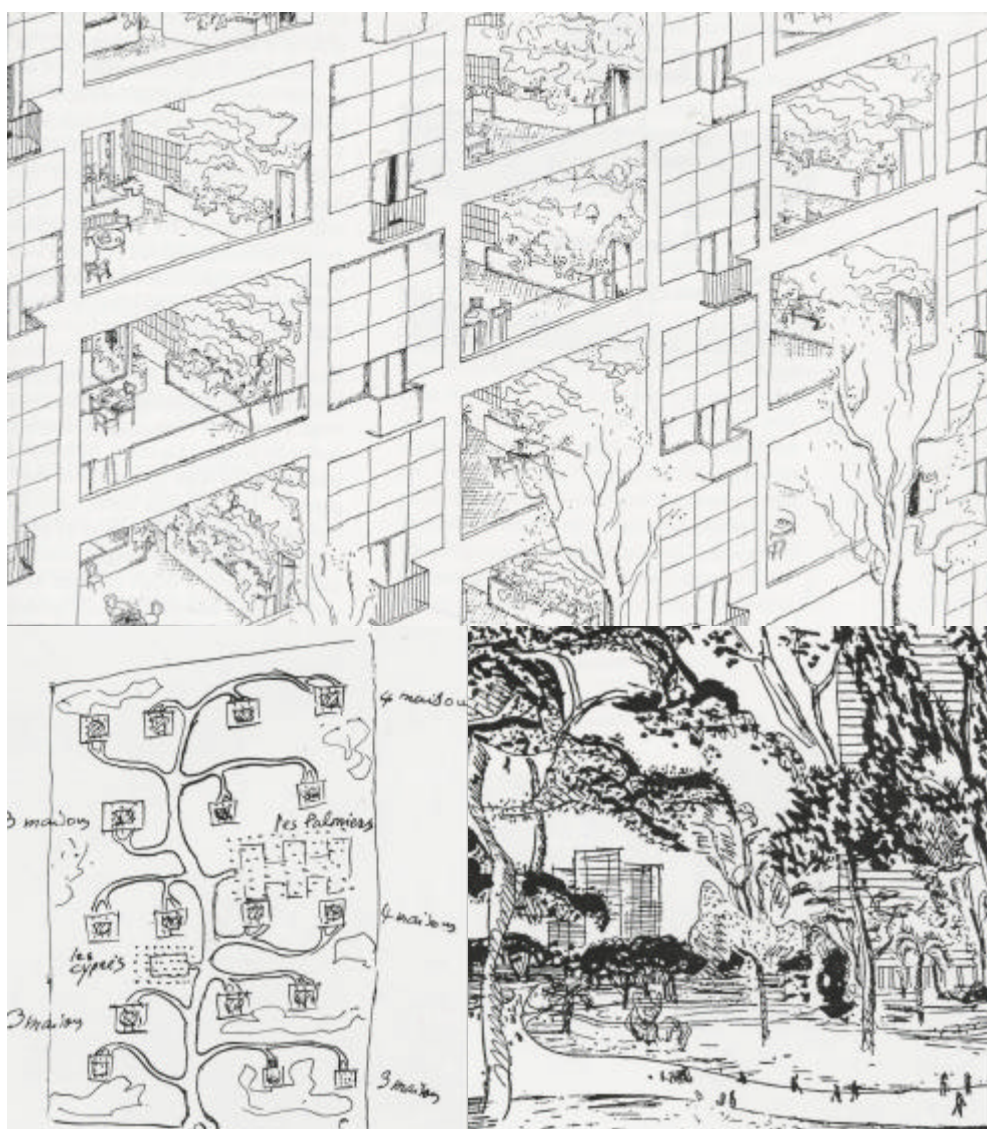
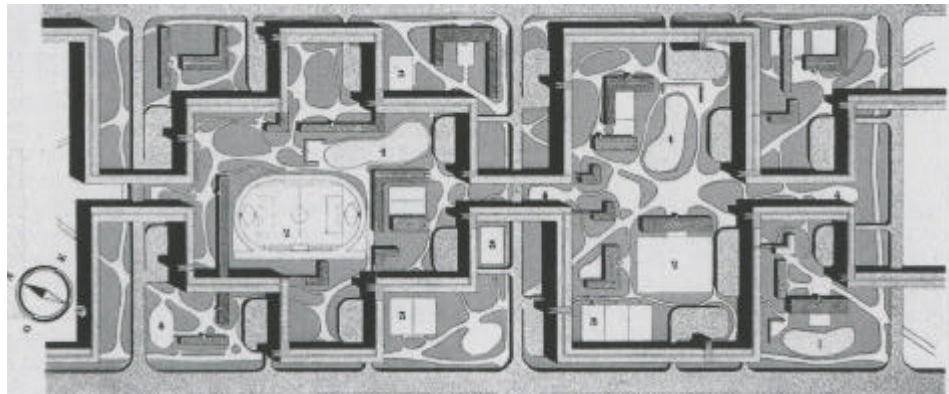
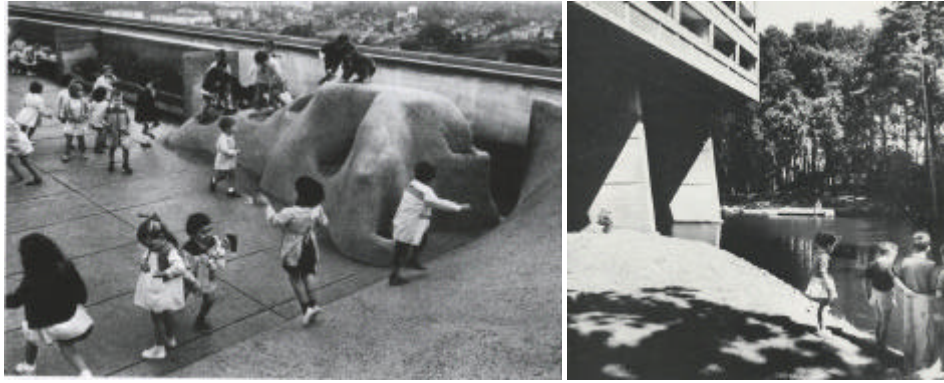
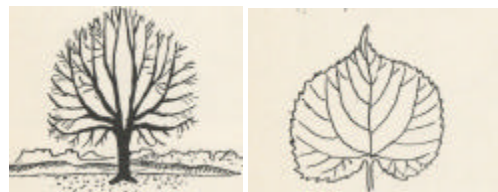
Kandinskij si pone nel suo tempo come su una soglia aurorale e da lì annuncia. "La nostra anima si sta risvegliando da un lungo periodo di materialismo, e racchiude in sé i germi di quella disperazione che nasce dalla mancanza di una fede, di uno scopo, di una meta. Non è ancora svanito l'incubo delle concezioni materialiste, che consideravano la vita dell'universo come un gioco perverso e senza peso. L'anima si sta svegliando, ma si sente ancora in preda all'incubo".

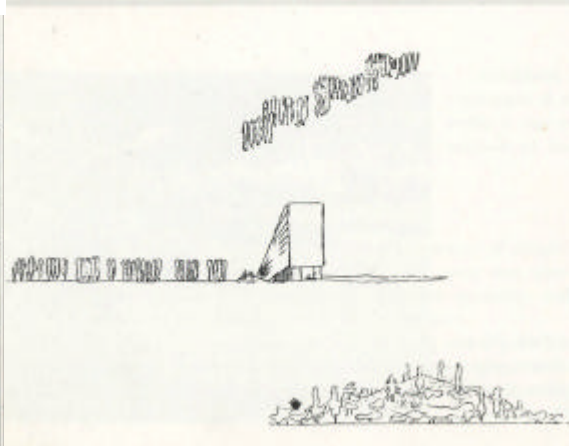
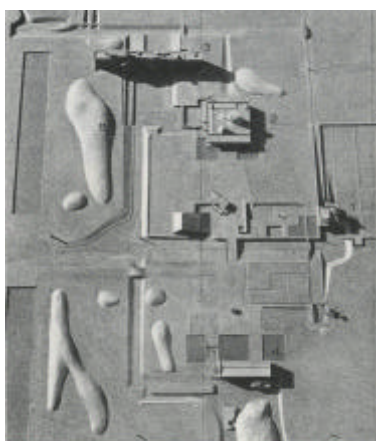
(Citazioni da WASSILY KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte,* Se, Milano, 1989. Edizione a cura di Elena Pontiggia).

1918, ca. Una foto d'interno dello studiolo rosso di Casa Balla. Appeso ad una mensola si riconosce il *Fiore futurista celeste e azzurro da appendere*.
Secondo Fagiolo dell'Arco, i progetti dei Fiori futuristi costituiscono il punto più alto della ricerca dell'artista. Sono opere in cui "taglia i legni e li colora fino a ridarci l'immagine (gigantesca, il più delle volte) di una natura impossibile. I fiori dovevano essere alti più di due metri oppure si dovevano appendere al soffitto, dondolanti. Un nuovo modo di arredare la casa. Anche questo tentativo di restaurare, in un nuovo senso, il culto della Dea-Natura in opposizione alla macchina-diavolo, è un lascito dell'art-nouveau (…). Balla fa un fiore alto come un albero, che però assomiglia a un armadio; traduce in termini geometrici un fatto organico, ricrea la creazione; dimostra pazientemente che anche la natura può diventare artificiale".
(in MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, a cura di, *Futur natura. La svolta di Balla 1916 1920,* Mazzotta, Milano 1998. Pag. 69). Il mondo della natura, che per secoli aveva fornito all'arte forme e figure ossequiose alle leggi della mimesi come la pittura di paesaggio e le nature morte, non sfuggì al sogno ardente dei futuristi di modificare la realtà secondo i principi della modernità. Dopo un secolo di passione romantica e due di idillio pittoresco, si torna alla geometria: "trafitta dalle linee-forza, cadenzata da ritmi sincopati, accesa da olori innaturali, la natura mutò di volto e di apparenza, avvicinandosi al mondo delle macchine, nuovi ideali del moderno; e persino il versante più poetico e lieve del regno della natura, quello dei fiori, subì da parte dei futuristi l'identico trattamento, reo com'era ai loro occhi di essere sorpassato, obsoleto, "passatista", e perciò stridente con la modernità". Nel 1924, Fedele Azari (fondatore nel 1920, a Milano, di un centro polivalente con spazi espositivi, laboratorio futurista e casa editrice), pubblica come estensore e firmatario il manifesto *La Flora futurista ed equivalenti platici di odori artificiali* in cui proclama perentoriamente " Basta coi fiori naturali/Dobbiamo ormai constatare la decadenza della flora naturale che non risponde più al nostro gusto nei più banali decorativismi". (citazioni e immagini in ALDA MASOERO, a cura di, *Nel giardino di Balla,* Mazzotta, Milano 2004. Pagg. 7 e 56).

1921, *Giardino asciutto e fresco,* Paul Klee. “Una volta si rappresentavano cose che si potevano osservare sulla terra, che si vedevano volentieri. Ora si manifesta la realtà delle cose visibili e con questo si esprime il fatto che ciò che è visibile, in rapporto all’universo, è solo un esempio isolato e che altre verità sono latenti e innumerevoli. Le cose appaiono in senso lato e molteplice e spesso si contraddicono le esperienze razionali del passato. Si tende a una decomposizione di ciò che è casuale”, scrive Klee nel saggio del 1920 *La confessione creatrice*, e che il critico De Serio sceglie a mo’ di didascalia per questa opera.
L’artista gioca sull’alternanza di tre colori base (beige, ocra e grigio) e sulla scomposizione dei piani: “partendo da una realtà vista, l’artista ne amplifica e sviluppa le possibilità e le potenzialità immaginative, dando vita non solo a mondi e paesaggi che attingono al fantastico, quanto al reale, ma esplicitando questa contraddizione anche a livello formale”. “Klee ha la sua dimora d’elezione nel chiuso, cauto mondo dell’esteta moderno, dove è consentita soltanto un’esperienza frammentaria. Non vi sono grandiosità in lui, non vasti panorami, ma molti piccoli oggetti preziosi”.
(Citazioni e immagini da CLEMENT GREENBERG, a cura di, *Klee,* Skira, Milano 2004. Pagg 7, 96 e 97).
Nell’opera di Klee si deposita, prima della natura, *l’idea della natura*.
Scrive Argan: “Illustratore di idee, e non di idee astratte, ma delle immagini che, risalendo dal profondo, dalle radici stesse dell’esistenza, si chiariscono nella coscienza e diventano i moventi dell’agire quotidiano, delle idee, infine, che accompagnano la vita giorno per giorno e formano il mondo <<non visibile>> nel quale ci muoviamo: è questo il nuovo compito che, al termine di una crisi non più individuale, si propone l’artista”.
In una pagina di uno dei suoi diari, Klee nel 1910 aveva annotato:
“La sera è di una bellezza indescrivibile. Per giunta si leva anche la luna piena. Louis mi incita a ritrarre il quadro. Gli rispondo che sarebbe tutt’al più un esercizio. E’ naturale che di fronte a questa natura io sia incapace. Eppure so qualcosa di più di prima. Conosco la distanza fra la mia incapacità e la natura. E’ una questione interiore da risolversi nei prossimi anni. Non provo affatto sconforto. Non si deve aver fretta se si vuole molto. La sera è per sempre profondamente in me. Più d’un pallido sorgere di luna del Nord mi farà pensare a questa silente immagine, e a me la ricorderà sempre. Sarà la mia sposa; il mio altro io. Stimolo a ritrovarmi. Io stesso però sono il sorgere della luna del Sud”.
La ricerca di Klee fonde in una cosa sola poetica e tecnica, e appare dettata da una necessità di chiarezza interiore e dalla sua concezione dell’arte “come ricreazione complessa, multiforme, ramificata della realtà”.
(Citazioni da PAUL KLEE, *I diari 1898 – 1918,* Net, Milano 2004, con la *Prefazione* di Giulio Carlo Argan, Pagg XVI, 294 - 295)

1925 ca. *Giverny. Claude Monet nel suo giardino.*
“Se nel 1924 Monet poteva dire ‘forse devo ai fiori l’essere diventato un pittore’ non stupisce la cura con cui dal 1890 fino alla morte l’artista ha seguito e curato il suo giardino. Scelto all’inizio per la vicinanza della Senna, per la bellezza della campagna intorno è stato immaginato e disegnato dal pittore per esigenze pittoriche: un modello da ritrarre attraverso il mutare delle stagioni e delle ore del giorno.”
(da DANIELA PALAZZOLI, a cura di, *Il secondo paradiso*, Fabbri Editori, Torino 1993. Pagg. 198 e 233).
Sotto, *Le Jardin à Giverny*, 1902.
(da VIVIAN RUSSEL, *Le jardin impressioniste de Claude Monet*, Albin Michel, Paris 1996. Pag. 24).

1927. **Il giardino cubista**. All'architetto di origine armena Gabriel Guévrékian, che aveva partecipato con successo all'esposizione di Arts Décoratfs et Industriels Modernes di Parigi del 1925, "*Giardini d'acqua e di luce*", Mallet Stevens affidò la redazione del giardino triangolare della villa realizzata per Charles e Marie Laure de Noailles, intellettuali colti e influenti mecenati parigini. La Villa di Hyères, (1923 -1933) nel suo insieme di spazi architettonici chiusi ed aperti, costituisce un "manifesto edificato del senso e dei valori che coincisero, negli anni delle avanguardie, con la volontà di sperimentare idee e forme d'arte nuove e rivoluzionarie per un mondo che voltava pagina". Il piccolo giardino triangolare disegnato da Guévrékian, già collaboratore di Hoffman è assolutamente rivoluzionario: esprime la posizione estetica che si era venuta formando nel clima viennese animato da Joseph Hoffmann, per cui 'il giardino è la più felice antitesi della natura selvaggia'. Il giardino triangolare si isola dal lussureggiante spettacolo della macchia mediterranea che avvolge la villa: la geometria, i colori, le forme fissano una natura da pittura astratta. "la geometria dei giardini diventa una quadrettatura: le aiuole si trasformano in un parterre di contenitori rettangolari in cemento in cui crescono fiori e piante; l'usuale sfondo di sempreverdi qui diventa una parte razionalista che lascia trasparire il paesaggio inquadrato dalle finestre vuote". Man Ray, gira nella villa nel 1929 uno dei suoi pochi film, *Les Mysteres du Chateau du Dé*. "Prima di partire per il suo castello nel sud, Noailles mi dette una foto. Rappresentava un agglomerato di cubi di cemento grigio, costruito in cima ad una collina, sulle rovine di un vecchio monastero che dominava la città ed il mare…Severo e discreto, questo edificio sembrava voler dissimulare l'opulenza interna…Le forme cubiche del castello mi fecero pensare al titolo di una poesia di Mallarmé: <<un coup de dés jamais n'abolira le hasard>>. Sarebbe stato il tema del film….Entrando nella cittadina si scorge, su una collina che la domina, un castello cubista. La vettura segue fino al castello un percorso a spirale e penetra all'interno attraverso un'apertura aperta proprio nel muro, senza portale. Si scopre un grande prato circondato da un muro, le cui aperture rettangolari incorniciano il paesaggio circostante. Si potrebbe pensare di trovarsi in una galleria, con quadri ai muri. Questa era la prima parte del film…".

(Citazioni e immagini da PALAZZOLI DANIELA, *Il secondo paradiso. Natura e giardino nelle immagini dei grandi fotografi*, Fabbri Editori, Milano 1992. Pag. 234. E da DOROTHÉE IMBERT, *The modernist Garden in France*, Yale University Press, London, 1993. Pagg.125 – 145. DE VITA MAURIZIO, *La villa De Noailles a Hyères*, in Professione: Architetto 1/1992. Pagg.12 – 21.)

1914 – 1930. Nel clima culturale delle avanguardie artistiche dei primi decenni del Novecento europeo, in Francia l'arte dei giardini si evolve verso il recupero della geometrizzazione delle forme e l'esaltazione coloristica delle composizioni. L'estetica della natura costruita si orienta verso una concezione più rispondente al gusto e ai bisogni dell'epoca. Così anche la città-giardino, nella proposta elaborata da Jean-Jacques Haffner, del 1929 (immagine in basso a sinistra), si adegua: il progetto condensa in una sintesi principi compositivi propri delle opere dell'art déco e tracce di un naturalismo libero. Il tema compositivo del disco colorato rotante, al centro del disegno, appare con tenacia creativa nelle pitture di Robert Delaunay e nelle opere della moglie Sonia, raffinata artista e designer. Nell'acquerello *Omaggio a Blèriot,* dipinto nel 1914 da Robert, una armonia di spirali turbinanti, dischi, figure colorate, riunisce in uno schema ipnotico gli elementi descrittivi di un avvenimento davvero moderno: il primo volo attraverso la Manica compiuto da Louis Blériot nel 1909. Guillaume Apollinaire definì questo tipo di pittura *orfismo,* per la stretta relazione istituita tra arti visive e musica.
La ricerca di una nuova estetica Novecentesca si rivolge anche agli oggetti d'uso della vita quotidiana: nella foto in alto a destra, due modelle posano fieramente *moderne* indossando abiti disegnati dalla Delaunay, con una automobile decorata con *pattern* ideati dalla stessa artista, fuori dal Padiglione del Turismo all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne, a Parigi, nel 1925.
(Citazioni e immagini da DOROTHÉE IMBERT, *The modernist Garden in France*, Yale University Press, London, 1993. Pagg.33 , 53, tav. XI pagine fuori numerazione. E *The Art Book*, Mondatori, Milano, 1998. Pag. 125.)

1920 – 1930. Nel 1923 Le Corbusier pubblica *Vers une Architecture,* il testo destinato a gettare le basi dell'urbanistica funzionale, oltre che il primo e più illustre testo della collezione l' "*Esprit Nouveau*". Vero e proprio manifesto dell'architettura e della città di una nuova epoca, la trattazione si propone come un compendio teorico per una pratica impostata su un metodo chiaro e sistematico. Le avvertenze per gli architetti sono tre, e riguardano volume, superficie e pianta. "L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce", afferma il Maestro. E la città? Per risolvere i problemi della crescita urbana, Le Corbusier propugna la nota formula degli *Immeuble-villas*, unità residenziali serializzate che si sviluppano in verticale. "Se le persone colte sapessero che si possono costruire in serie alloggi di una perfetta armonia, di prezzo inferiore al loro appartamento in città, farebbero pressione sulle Ferrovie dello Stato per far cessar lo spettacolo avvilente dei treni pendolari dalla gare Sain-Lazare; farebbero come i berlinesi e sarebbe perfetto. Si potrebbero allora utilizzare gli immensi terreni della periferia. La casa in serie permetterebbe le soluzioni più pratiche e improntate a un'*estetica pura*".
Le Corbu teorizza insediamenti-formicaio, per usare un'espressione dei suoi critici: grandi immobili concepiti come sovrapposizione di villini tetraedri, strutture ad alveolo con giardini pensili, come quello nello schizzo in alto che mostra un frammento di facciata di un gruppo ci centoventi ville, ognuna a due piani, sovrapposte su cinque piani. Ma immagina anche un insediamento di villini monofamiliari fatto di cloni di Ville Savoye per la periferia di Buenos Aires, strutturato secondo uno schema ad albero. La visione di Le Corbu è in fondo quella di una società fortemente gerarchizzata: lui può offrire una soluzione appropriate alle richieste di ogni classe sociale.
(Citazioni e immagine in alto da Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, 2004. Pag.XX. Ed. orig. 1923. pag. 205 -206 e da Dorothée Imbert, op.cit., pag.166).

Forse si può affermare che il difetto principale delle teorie di LeCorbusier rispetto al tema degli spazi aperti della città moderna, sta nel fatto che il *Maestro* si è trasformato da sensibile progettista di architetture e di spazi costruiti in *ingenuo* pianificatore di parchi spalmati come verde urbano. Il disegno del verde della *Ville Verte* altro non è che la replica standardizzata delle forme dei parchi Ottocenteschi, come il Parc Monceau ammirato dal Maestro. La maglia geometrica, il *rappel a l'ordre* intonato dall'edificato, si sovrappone senza toccarlo al disegno tutto sinuosità di una natura al servizio *dell'uomo comune* e standardizzata.
Il senso della natura in Le Corbusier è segnato da una certa ambivalenza: alcuni suoi scritti, i suoi schizzi dicono qualcosa che altrove nella sua opera pare venire affossato: in Le Corbusier l'idea di architettura è *moderna*, ma quella di natura è *romantica* e intrisa di un gusto *passatista*. Nel suo sguardo sul paesaggio lavora il *pathos* della distanza: il paesaggio è panorama da contemplare. Così i suoi *Immeuble-villas* sono allontanati dal contatto con la terra tramite i *pilotis,* ed il giardino viene trasferito sul tetto o in quota. Le immagini in alto lasciano intuire il senso di un distacco tra *Macchina da abitare* ed il suo intorno. Un senso di distacco tra *sublime architettonico* e *sublime della natura* che la presenza degli abitanti-bambini, determinando una miniaturizzazione della scala antropica, amplifica.

Per il Maestro, il rapporto tra uomo e natura, ed la comprensione di una armonia naturale produttrice di bellezza, sono riconosciuti e coltivati da ciascuno nel suo intimo, piuttosto che proposti come temi collettivi. L'esortazione a disegnare le forme e le figure della natura finalizza la missione dell'architetto, che della natura deve apprendere la *grazia*, da ritrasmettere all'opera progettata. Scrive Le Corbusier nel 1936:
"Il campo insondabile della ricchezza della natura, ecco dov'è la lezione dell'architettura: la grazia, anzitutto! Sì, questa morbidezza, questa esattezza, questa indiscutibile realtà delle combinazioni, delle generazioni armoniche di cui la natura offre lo spettacolo in ogni cosa. Dal dentro al fuori: la perfezione serena. Piante, animali, alberi, siti, mari, pianure o montagne. L'armonia perfetta anche nelle catastrofi naturali, nei cataclismi geologici…Vorrei che gli architetti – non solamente gli studenti – prendessero la matita per disegnare una pianta, una foglia, per esprimere lo spirito di un albero, l'armonia di una conchiglia, il formarsi delle nuvole, il gioco così ricco delle onde che muoiono sulla sabbia…".
(Citazioni LE CORBUSIER, *Lettera al gruppo degli Architetti Moderni di Johannesburg, 23 settembre 1936*, in *L.C., Oeuvre complète 1910 – 1929*, edizione 1946, pag.5. Citato da PIERRE SADDY, *La ricchezza della natura*, in "Casabella" 531-532, 1987. Pagg. 42 – 51.)

1952. Le Corbusier. *Parco per Chandigarh*, capitale del Punjab, India. Plastico e schizzi. Nell'idea di Le Corbusier il suolo viene modellato come una gigantesca scultura. Colline artificiali e masse alberate vengono utilizzate per mascherare prospettive e visuali non gradite, ma anche per comporre in una unità coerente tutto il complesso che ingloba vari edifici pubblici, come il Parlamento ed il Segretariato generale. Il *materiale naturale* diventa un ingrediente manipolabile al pari di quello artificiale e le forme del piccolo si imprimono ingigantite alla scala urbana. Le collinette sembrano modellate in forma di grossi ciottoli, conchiglie o resti di fossili, del tipo di quelli disegnati e classificati come *oggetti a reazione poetica.*

Sulle teorie e sulla pratica urbanistiche di Le Corbusier si sono appuntate nel tempo molte critiche. In effetti i principi informatori della *Ville Verte* erano basati su una fiducia esagerata di dominio sul territorio abitato della serialità del blocco e l'applicazione ortodossa e interessata di queste teorie ha finito per determinare molti guai alle nostre città. In ogni caso, come si avrà modo di approfondire nella seconda parte della ricerca, non è tutta colpa di Le Corbusier!
Ecco come commenta il Vercelloni le sperimentazioni lecorbusieriane:
"Il grande maestro del Movimento Moderno, lo svizzero Charles-Edouard Jeanneret, detto Le Corbusier (1887-1965), apodittico e rigoroso applicatore dei principi funzionalismi e razionalisti nell'architettura contemporanea, ebbe un rapporto con il verde nella città particolare e ambiguo. Il suo credo prevedeva un uso del verde sempre strumentale, indifferente alla specificità della situazione trattata. L'elemento vegetale era assunto come cornice integrativa delle immagini architettoniche e urbanistiche, carenti di sensibilità, perché sempre pensate come *macchine.* (…)
In India le Corbusier, con uno sperimentatore botanico, verificò la possibilità di costruire, sulla copertura di un edificio, una grande vasca d'acqua (capace di contribuire all'isolamento termico) nella quale coltivare mostruosità idroponiche, grazie a particolari concimi concentrati."
(Citazione da VIRGILIO VERCELLONI, op. cit. 1990. Tav. 182.)
Abituato ad essere bersagliato per tutto il corso della sua carriera, il *Maestro* dal canto suo nel lontano 1958, nella prefazione che accompagnava la ristampa di *Vers un Architecture,* ha avuto già modo di commentare: "Dei raffinati frequentatori di saloni (a Parigi o negli USA) mi considerano oggi un architetto 'barocco'. E' la più atroce etichetta che possa essermi appiccicata. Trattato come un 'volgare ingegnere' nel 1920 (io accettai l'accusa), eccomi gettato nel fondo dell'inferno…! Ma forse c'è da rallegrarsi d'essere ancora insultati a settant'anni!!!". (LE CORBUSIER, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano, 2004. Pag.XX. Ed. orig. 1923).

Al passo con i ritmi della modernizzazione, e con l'accentuarsi della tendenza alla trasposizione nel *medium* dell'arte o della poesia dell'immagine progettata nell'immaginazione, l'arte finisce per assumere sé stessa come modello, fino a divenire nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta sempre più autoreferenziale. Grazie alle possibilità aperte dal progresso tecnologico, si fa grande produttrice di immagini e di natura virtuale: questa tendenza, associata a quella analogamente attiva nei sistemi della pubblicità e della comunicazione dei media, diventa ipertrofica, arriva a saturare il terreno della cultura visiva fino all'entropia.
La realizzazione di un mondo parallelo di natura e paesaggi virtuali con cui siamo chiamati a confrontarci continuamente nel nostro quotidiano, costituisce probabilmente il carattere connotativo più evidente della nostra epoca.
Sulla pericolosità della dominanza della cultura delle immagini di natura sulla cultura della natura vera, argomenta ancora Paolo D'Angelo:

" è proprio questo passaggio, per cui l'immagine *soppianta* la natura, la sostituisce, si pone al suo posto, ed *impedisce* un rapporto reale con la cosa rappresentata, ciò che si impone a chi prende a considerare il rapporto tra immagine e natura nel mondo contemporaneo. Quel che dovrebbe mediare il contatto con la natura, si frappone tra essa e noi; quel che dovrebbe aiutarci a conoscerla, fa sì che non la conosciamo mai, e ne conosciamo soltanto i simulacri. Le immagini della natura hanno ucciso la natura, perché hanno reso impossibile, con la loro proliferazione e il loro scadimento, un'esperienza autentica del mondo naturale."

Ma torniamo agli anni Sessanta: ogni mondo ha quasi sempre almeno un suo doppio, e così nello stesso periodo in cui per la società industriale si apre una nuova era[33], nel sistema dell'arte, come in altri ambiti culturali, si andò parallelamente sviluppando una riflessione sugli effetti indotti da questo processo di estraniazione dell'uomo dalla natura "pura" e di sovraproduzione di ambiente inorganico. La crisi ecologica, il degrado ambientale e sociale delle città, la distruzione di risorse naturali e culturali che stavano accompagnando i veloci processi di trasformazione paesistica alla scala territoriale e urbana, sottolinearono l'urgenza di riaprire un colloquio tra arte e natura, nella dimensione del Moderno.
Andato in pezzi il patto mimetico tra arte e natura, le condizioni ed i termini della relazione tra le due *forze* risultavano cambiati radicalmente: l'arte, volendo recuperare un legame con la natura, poteva farlo solo operando in essa[34].
Ecco spiegata la nascita e l'affermazione dei movimenti, tra loro anche molto diversi, correntemente presentati sotto il comune denominatore dell'*arte ecologica* o *arte nella natura:* Land Art, Earth Art, Arte Ambientale, e per cui esiste una

"unica parola d'ordine (…): *uscire dall'atelier*, abbandonare le gallerie, cioè lo spazio artificiale dell'immagine riprodotta della natura, per agire direttamente sul paesaggio (..); di qui il rifiuto di produrre dei simulacri della natura con mezzi illusivi, e la scelta di operare direttamente con i materiali naturali. In questa fuga dallo spazio museale della galleria giocano certamente molti fattori, come la contestazione del circuito mercantile dell'arte, il desiderio personale di allontanarsi dalla città, la passione ecologica; ma la ragione più profonda, non contingente, è appunto a coscienza della crisi irrevocabile dell'immagine della natura. Se la *mimesis* non è più possibile, bisognerà per forza abbandonare gli spazi chiusi dove possono trovare posto solo le rappresentazioni della natura, e non la natura stessa."[35]

---

[33] "(…) quella dei mas media, del consumismo, del boom economico. E' segnata dalla televisione, dal satellite, dal computer e, infine, dalle videoconferenze e dai telefoni cellulari. La seconda era non si è ancora conclusa, ma ha avuto un momento di particolare intensità fra gli anni Sessanta e i Settanta con la letteratura *beat* americana, le geniali teorizzazioni di Marshall Mc Luhan, la decostruzione filosofica, le nuove filosofie della scienza, la protesta giovanile, la lotta contro le discriminazioni, la rivoluzione sessuale", in LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *This is Tomorrow. Avanguardie e architettura contemporanea*, Testo&Immagine, Torino 1999. Pag. 53.
[34] Cfr. PAOLO D'ANGELO*,* op. cit., 2001.
[35] PAOLO D'ANGELO, *Immagine contro natura,* in RI-VISTA del Dottorato di ricerca in Progettazione paesistica, Anno 1 - numero 1- 2004, Firenze University Press.

Sopra, Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, May 1970, performance in an abandoned sump in Long Island, New York. (immagine tratta da JEFFREY KASTNER, BRIAN WALLIS, *Land and Environmental Art*, Phaidon, London, 1998. pag. 117.
Sotto, Heribert Burkert, *Dentro le immagini*, 1977.
(immagine tratta da DANIELA PALAZZOLI, a cura di, *Il secondo paradiso*, Fabbri Editori, Torino 1993. Pag. 54).

La comunicazione e la diffusione dei risultati di quelle esperienze, spesso condotte in contesti lontani dai centri della cultura urbana, dipese fin dall'inizio dalle tecniche e degli strumenti di riproduzione visiva: cinema, fotografia, video diventano fondamentali per la loro documentazione e divulgazione.
Micidiale paradosso: le esperienze estetiche nella natura condotte dagli artisti dell'arte ecologica, nonostante l'originaria finalizzazione etica di affermazione di *realtà*, hanno finito per incrementare la produzione di immagini.
E così:

"Per quanto quasi tutti gli artisti impegnati in questo genere di attività tendano a negarlo o a rimuoverlo, questa arte vive e viene vista quasi soltanto in fotografia, ossia quasi soltanto attraverso riproduzioni. *Torna ad essere, contro ogni intenzione, pura immagine, percepita senza alcun legame con l'ambiente in cui è nata e che spesso ha fornito i materiali con cui è fatta.* (…)
Un'arte che era nata in antitesi all'immagine torna ad essere *pura immagine* come tanta arte tradizionale, anzi persino più di essa, perché mentre per l'arte tradizionale, se anche è vero che viene molto spesso fruita in riproduzione, è sempre possibile il confronto diretto con l'opera, qui tale confronto è spessissimo o arduo o del tutto impossibile."[36]

Ma di questo hanno solo colpa gli artisti, o si tratta piuttosto di un problema di manipolazione di un prodotto per adattarlo alla logiche della cultura di massa, tipico dell'epoca? La necessità di una veicolazione globale e simultanea favorisce meccanismi di estetizzazione delle forme e di svuotamento dei contenuti. Non solo.

"Come Simmel ha più volte ricordato, l'accelerazione dei ritmi della modernità produce uno iato sempre più profondo tra l'aumento e l'accumulo delle produzioni oggettive dello spirito (cioè linguaggio, diritto, arte, tecnica, oggetti d'uso, ecc.) e lo sviluppo spirituale dei singoli soggetti: la cultura degli individui è sempre al traino e sottomessa a quella loro esterna. Ne viene fuori una debolezza non solo intellettuale ma anche psicologica, per cui l'uomo deve <<adorare>> come guide e punti di riferimento saldi i prodotti oggettivi ed esterni della cultura in cui vive. In questo senso l'arte sembra essere specchio dei tempi da cui è prodotta, tempi in cui l'elemento che pretende dare una garanzia, un fondamento ontologico all'esserci, è la comunicazione, l'immagine o meglio ancora la multimedialità"[37].

Il fatto è che le opere e le *performance* dei vari *land artist* degli anni Sessanta e Settanta che ancora oggi continuano a suggestionare il nostro immaginario collettivo, finiscono per essere assimilate come *belle immagini* completamente scollate dal contesto politico, sociale e estetico in cui erano nate: ci si dimentica che quelle opere erano il prodotto della cosiddetta contro-cultura figlia non ingenua di un'epoca di dissennato ottimismo progressista. Un fenomeno inizialmente *élitario*, ma potente e dirompente, nato nelle pieghe del modernismo tecnologico e destinato a incidere un messaggio importante nella coscienza sociale. Un messaggio che diceva: guardate, la natura non è solo un magazzino di risorse da consumare; guardate, c'è un altro modo per vedere il mondo .
Del messaggio c'è rimasto il gesto: e su questo il sistema dell'arte ha speculato e continua a speculare. La Biennale di Venezia del 2001[38], per esempio, secondo Arnico è stata testimonianza "con il suo umanitarismo virtuale e il suo spreco molto reale", della tendenza ipocrita al ricorso al *politically correct* "per lavarsi la coscienza pensando di non avere responsabilità"[39]. Quando invece:

"è proprio nei confronti del virtuale e del biotecnologico, di ogni tecnica e progresso che non si ponga innanzi tutto problemi etici, che l'arte dovrebbe prendere le distanze, per non rischiare di sfociare in una rappresentazione ipertrofica della realtà come è capitato ad Andy Wharol, il quale senza ironia e senza

---

[36] PAOLO D'ANGELO, *Ibidem.*
[37] E. M. ARNICO, *Premessa*, in ENRICO BAJ, PAUL VIRILIO, *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eleuthera, Milano 2002. Pagg. 8 - 10.
[38] Una divertente cronaca della tre giorni di vernissage non-stop della 49° Biennale è quella di Natalia Aspesi apparsa su "La Repubblica" dell'8 giugno 2001 e riproposta in ENRICO BAJ, PAUL VIRILIO, op. cit. pagg. 67 – 79.
[39] E. M. ARNICO, *Ibidem.*

neppure una vera e propria celebrazione ha illustrato, alla meglio per l'arte, l'universo del consumo e soprattutto quello del consumo di immagini. Se l'etica scompare, né l'uomo né l'arte esistono più."[40]

In ogni caso, a parte queste considerazioni di passaggio, per tracciare una linea di continuità storica tra tradizione dell'arte dei giardini e del paesaggio e sperimentazioni contemporanee, l'esperienza degli artisti che hanno operato ed operano nella cifra dell'arte ecologica costituisce una tappa obbligata di riflessione. Ad un breve *excursus* sull'arte ecologica è stato quindi dedicato il capitolo successivo.

Tre della serie di sei trittici dell'opera *The Paintings (with Us in the Nature),* di Gilbert&George. (1971).
I due dell'*Art for All (*la locuzione è significativa e costituisce il concetto guida di uno specifico itinerario di ricerca), dalla fine degli anni Sessanta realizzano pitture a grande formato ideate a partire da fotografie scattate nella natura aperta. Nelle scene bucoliche raffigurate gli artisti inseriscono loro autoritratti in atteggiamenti meditativi: sono spettatori passivi in grado di determinare con la loro presenza un effetto surreale e straniante.
(immagine tratta da DANIELA PALAZZOLI, a cura di, *Il secondo paradiso*, Fabbri Editori, Torino 1993. Pag. 126).

[40] E. M. ARNICO, *Ibidem.*

Land Art, Earth Art, Environmental Art e dintorni

E' opinione critica consolidata che nelle diverse espressioni della cosiddetta *arte ecologica* (in particolare *Land Art, Earth Art* americana e *Environmental Art* inglese) risieda la connessione tra le pratiche contemporanee di disegno e progettazione del paesaggio e quelle della tradizione storica dell'arte dei giardini.[41] All'inizio degli anni Novanta, Stephen Bann affermava che lì era da collocare "l'esistenza di un *continuum* di mediazioni fra l'arte, da un lato, e il paesaggio e la progettazione di giardini dall'altro"[42].
Su un approccio critico analogo ha impostato il recente lavoro di ricerca, *Between Landscape Architecture and Land Art*[43], Udo Weilacher, critico e paesaggista svizzero, che sul tema fornisce importanti approfondimenti in relazione ad alcune figure chiave della progettazione del paesaggio contemporanea. La *Land Art* si afferma negli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta, e nasce come movimento collegato alla riflessione minimalista. Condivide con la *Minimal Art* e la *Conceptual Art* il rifiuto dei tradizionali media artistici e l'attenzione rivolta verso nuove possibilità espressive.
Dorfles fa notare che esiste una distinzione rilevante, tra questi tre filoni artistici e le corrispondenti produzioni, legata alla individuazione di precise matrici culturali collegabili al lavoro dei land artists, di solito ignorate o trascurate dalla critica degli anni Sessanta e Settanta.

"C'erano già, non dimentichiamolo, i giardini di sabbia Zen, i giardini di muschio e gli stessi Ikebana dei giapponesi, che facevano di queste attività 'naturali' una forma d'arte a sé stante. C'erano i cimiteri svedesi coi loro recinti di ghiaia rastrellata a disegni geometrici. E c'erano le infinite varietà di parchi all'italiana, all'inglese, e in genere gli interventi sulla natura che accompagnavano o meno la sistemazione architettonica e urbanistica di un territorio"[44].

Insomma, c'erano le idee e le forme prodotte in secoli di sperimentazione e pratica dall'arte dei giardini e del paesaggio.

---

[41] Cfr. STEPHEN BANN, *Giardino e arti visive: Arcadia, post-classico e "land art"*, in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSSOT, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Electa, Milano 1990; pagg. 491 – 507; PAOLO D'ANGELO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale,* Laterza, Bari 2001.
[42] STEPHEN BANN, Op.cit. 1990; pagg. 491 - 507.
[43] UDO WEILACHER, *Between Landscape Architecture and Land Art,*Birkhäuser, Berlin 1999.
[44] GILLO DORFLES, *Ultime tendenze dell'arte oggi,* Universale Economica Feltrinelli, Milano, prima ediz. 1961. Cit. dalla Pag. 153 della diciannovesima edizione, aprile 2003.

E del resto Robert Smithson[45], autore di quella che è diventata una delle più note opere – icona della Land Art, *Spiral Jetty* (un molo di terra e roccia largo 450 cm, che si srotola per poi avvolgersi a spirale, sulle acque del Great Salt Lake, per una lunghezza complessiva di quasi un chilometro e mezzo, e che periodicamente resta sommerso nel lago), considerava Frederick Law Olmsted il precursore del movimento artistico. I parchi del celebrato pioniere del paesaggismo internazionale sono spazi dinamici di relazioni sociali e si configurano come opere mai finite, aperte al processo vivente, dice Smithson.

Time Landscape, New York.
Alan Sonfist, 1965-1978

Quello che è diverso, rispetto alle pratiche del passato, è l'approccio alla natura ed al paesaggio. L'artista lavora con la terra, l'acqua, la luce naturale, i fenomeni atmosferici, i materiali vegetali e le dinamiche temporali, intervenendo "non a scopo edonistico e ornamentale, ma per quella che potremmo definire una presa di coscienza dell'intervento dell'uomo su elementi che presentano un ordine naturale e che, da tale intervento, sono sconvolti ed incrinati".[46]

---

[45] Robert Smithson (Passait, New Jersey, 1938 – Amarillo, Texas, 1973), scomparso in un incidente aereo ad appena 35 anni mentre documentava fotograficamente dall'alto il suo ultimo lavoro, la *Amarillo Ramp*, è uno degli artisti più rappresentativi della Land Art. Per approfondimenti sulla figura e sul lavoro si rimanda, ad esempio, a *The writings of Robert Smithson*, Ed. Nancy Holt, New York University Press, New York, 1979; JEFFREY KASTNER, BRIAN WALLIS, *Land and Environmental Art,* Phaidon, London 1998.
[46] GILLO DORFLES, , Op. cit., 2003. Pag 153.

L'arte ecologica non può essere allora semplicisticamente identificata con un generico, arcaicizzante ritorno alla natura o con il semplice recupero dell'idea di natura nel processo formativo dell'opera. Si tratta piuttosto di riconoscere un atteggiamento estetico che fa leva sull'amplificazione della nozione di arte: paesaggio e natura, il mondo intero diventano supporto per l'opera, ed in questo senso l'arte può acquisire un potere salvifico, reale o evocativo, rispetto all'incalzare del degrado ecologico ed ambientale provocato dall'imperioso strapotere della tecnica nella cultura del *Moderno* Novecentesco. Interventi ed opere assumono però un connotato decisamente ambivalente.
E così, quando Smithson, nel 1970, con *Glue Pour,* prende un enorme bidone di colla e lo fa colare lungo una scarpata di un luogo degradato alla periferia di Vancouver, ripetendo lo stesso gesto che l'anno prima, con *Asphalt Rundown,* l'aveva indotto a rovesciare una camionata di asfalto giù per la parete di una cava abbandonata fuori Roma, utilizzerà pure l'arte "come simbolo che si accumula di senso" (dove l'asfalto ad esempio si fa mediatore dell'immagine delle strade ormai divenute "pozzi di catrame")[47] attuando una denuncia in forma concettuale, ma intanto compie un'operazione di accumulo di degrado ambientale reale.

"Quindi il ritorno dell'arte alla natura negli anni Sessanta, almeno negli Stati Uniti, è iniziato all'insegna di due strategie opposte: da un lato c'erano artisti che, con la vecchia arroganza del moderno, usavano pesanti attrezzature e autocarri ribaltabili per movimentare il terreno; dall'altro, come una volta ha fatto notare Sonfist, c'erano <<artisti che perseguivano l'idea relativamente nuova, di cooperazione con l'ambiente, considerata necessaria dato il rischio di distruzione che correva l'ambiente stesso>>".[48]

Muovendosi lungo questa seconda linea di ricerca, Alan Sonfist[49], già nel 1965, aveva cominciato a darsi da fare per rigenerare un grande lotto urbano inedificato nel cuore di New York City (una fascia di quattordici metri per sessanta lungo La Guardia Place), attraverso la messa a dimora di piantine di specie vegetali autoctone, a creazione di un frammento di paesaggio vegetale di immagine precoloniale che restituisse l'idea (immaginosa) di quello stesso luogo nel XVII secolo. L'opera, *Time landscape*, che a quarant'anni di distanza si presenta oggi come un bosco misto di querce in forma matura, ha incorporato, in termini minimali, la dimensione temporale come fattore strettamente connesso alla sua percezione ed alla sua trasformazione plastica, e rappresenta la pura espressione di quella *archeologia della visione* di cui l'autore si fa costruttore. A vederlo oggi senza conoscerne le origini, *Time landscape* non appare tanto diverso da un bosco urbano costruito con un pianificato e ben realizzato intervento tecnico di forestazione. Si può parlare, allora, non solo di recupero archeologico di una visione di un passato, ma anche di anticipazione di una pratica di costruzione di un immaginario, e di una revisione della topografia del paesaggio urbano in chiave storicistica e funzionale - ecologica.

Alan Sonfist, 1993 – 1995, *Narrative Landscape of Tampa,* Curtis Hixon Park (USA)

[47] Cfr. LARA VINCA MASINI, *L'Arte del Novecento*, Giunti editore, Firenze, 1999. Vol. 10, pag. 527.
[48] KIM LEVIN, *Guadagnare terreno: arte nella natura e natura come arte*, in Lotus n°113, 2002. Pagg.120- 131.
[49] Per approfondimenti sull'artista si rimanda, a ALAN SONFIST, a cura di , *Art of the Land*, ,New York, 1983.

Se la Land Art tende ad essere associata a grandi spazi aperti naturali, con la realizzazione di interventi plastici o architettonici a grande scala, è fondamentalmente per l'impatto e la dimensione dei lavori dei pionieri americani, come ad esempio le già citate opere di Robert Smithson, o quelle di Michel Heizer (*Complex One-City*, 1972-1976), Robert Morris (*Observatory*, 1971-1977), Alyce Aycock (*Labyrinthe*, 1972), Dennis Hoppenheim (*Whirlpool. Eye of the storm*, 1973).
Questi interventi necessitavano delle tecniche e degli strumenti della comunicazione visiva per essere veicolati anche oltre il sistema dell'arte: cinema, fotografia, video divennero fondamentali per documentare e divulgare le esperienze, spesso condotte in contesti lontani dai centri della cultura urbana.
In Europa, a parte la spettacolarità dei famosi interventi di 'camuffamento' di Christo, la maggior parte dei lavori realizzati si sono attenuti ad una scala di riferimento con il paesaggio più intima e più facilmente controllabile.
Al mito dell'ultima frontiera che in qualche modo permeava il lavoro degli americani, si sostituisce in quello degli inglesi il concetto di una natura-giardino a cui riavvicinarsi.

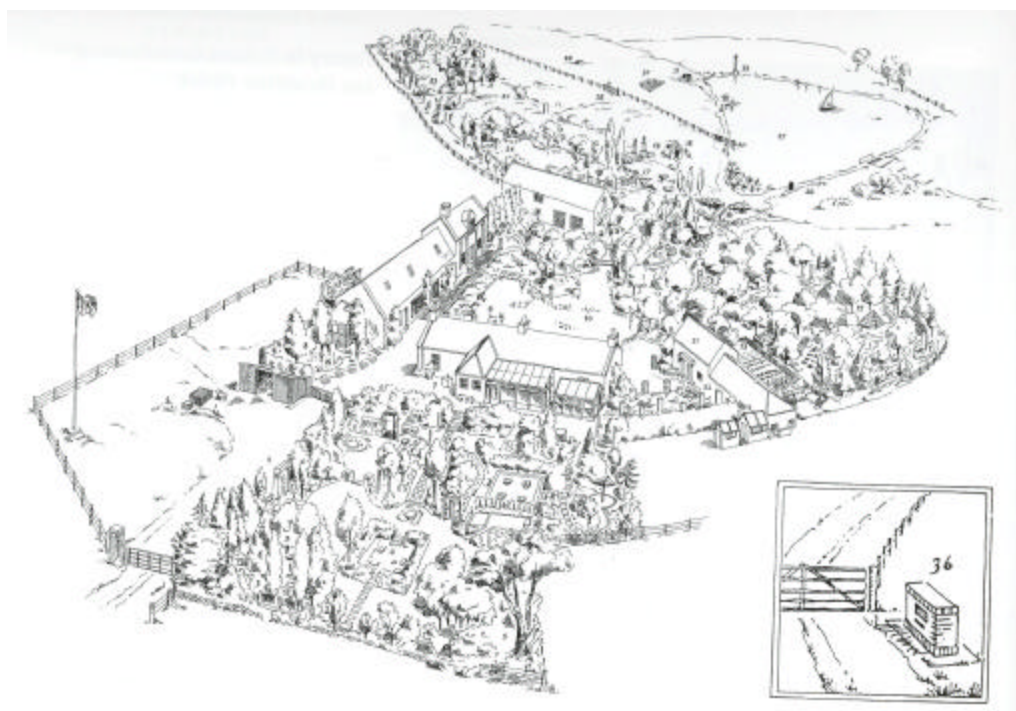
Le sperimentazioni di artisti come Richard Long, Hamish Fulton, Andy Goldsworthy e Ian Hamilton Finlay, pur approdando ad esiti tra loro molto differenziati, partivano dunque da un'idea comune del paesaggio e della natura che sembrava provenire in presa diretta dalla sensibilità del Romantico e del Pittoresco, e rievocava in qualche modo l'immagine tratteggiata da Walpole di Kent che salta la barriera. E' Beardsley che sottolinea, tra i primi, l'intima corrispondenza tra le poetiche che avevano guidato la redazione dei parchi-giardini inglesi del XVIII secolo e quelle legate alla produzione delle opere di *Environmental art* del XX secolo.[50]

Le mais, di Nils-Udo, a Laàs, Pyrénées Atlantiques, Francia. Maggio – giugno 1994.
The Hill, di Christine O'Loughlin, nel Parc de la Courneve, Seine Saint-Denis, France 1993.

Questa precisa connessione è immediatamente evidente nel lavoro di Ian Hamilton Finlay, esponente del movimento *New Arcadians*.[51] Nel 1967, l'artista, che avrà modo di dichiarare più volte che "un giardino non è un oggetto, ma un processo"[52], comincia a lavorare alla costruzione del parco circostante il suo cottage, al confine tra Scozia e Inghilterra: collocandosi sulla linea della tradizione storica dell'arte dei giardini inglesi, in continuità stretta con Pope, Kent e Walpole, con il suo *Little Sparta* Finlay dà vita al luogo della natura colta del poeta-giardiniere-pittore del XX secolo. Dalla natura discendono imperativi etici, e attraverso il programma iconografico (fatto di epigrafi, statue, installazioni) proposto, il giardino si fa portavoce di vari temi di riflessione, come ad esempio quello della minaccia della guerra, che

---

[50] Cfr. JOHN BEARDSLEY, *Earthworks and beyond. Contemporary Art in Landscape* ,Birkhäuser, New York, 1979.
[51] Cfr. STEPHEN BANN, *I giardini di Ian Hamilton Finlay*, in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSSOT, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Electa, Milano 1990; pagg. 518 - 520.
[52] In YVES ABRIEUX, *Ian Hamilton Finlay. A visual primer* ,Reaktion Books, London 1992. (Prima edizione 1985), pag. 40. Citazione contenuta anche in PAOLO D'ANGELO, Op.cit., Bari, 2001, pag. 210.

diviene poi centrale nell'elaborazione di un lavoro 'da galleria' del 1990: "*A wartime garden*". Qui una sequenza di lastre di pietra scolpite propone, in analogia con le tavole del *Polifilo,* un catalogo di arredi per un'inquietante visione di giardino: ordigni bellici e macchine da guerra per la scena post-edenica evocata dai conflitti attivati a scala planetaria dalle società di fine secolo.
Il 1967 è anche l'anno della prima opera *in esterno* di Richard Long: *A Line Made by Walking*. La linea è segnata dal calpestio dell'erba provocato dal passaggio dell'artista, è il segno di una traiettoria di un percorso. "Ero per un'arte fatta su un territorio comune, con mezzi semplici, a una scala umana. Era l'antitesi della cosiddetta Land Art americana". [53]

Stonypath, Little Sparta, veduta di insieme del giardino di Ian Hamilton Finlay (disegnato da Gary Hincks, 1992)

Alla luce di queste brevi annotazioni, considerando il tentativo di delineare un quadro che presenti l'evoluzione delle idee e delle forme dei parchi urbani, la riflessione sul contributo di queste espressioni dell'arte contemporanea appare centrale. *Land Art, Environmental Art* e dintorni, non solo hanno favorito una rinnovata lettura del rapporto naturale/artificiale e del valore estetico dei luoghi nella cultura degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, ma hanno profondamente influenzato i progettisti contemporanei nel modo di guardare e fare paesaggio.
Gli interventi degli artisti che hanno lavorato nella cifra generica dell'arte ecologica nel periodo buio del verde attrezzato e della massima potenza del mito del progresso e della tecnologia, hanno il merito di aver affrontato *ante litteram* temi e questioni alla base della riflessione contemporanea sulla qualità degli insediamenti umani, e di avere allestito un universo figurativo di visioni anticipate.
Esponendoli in forma di breve elenco, possiamo fissare alcuni dei temi che l'arte ecologica ha trattato fin dalle sue prime manifestazioni, e attraverso i diversi filoni di ricerca di vari artisti, e che costituiscono importanti anticipazioni di teorie/pratiche del *landscape design* contemporaneo.
E cioè:

- La presa d'atto della necessità di ripensare il rapporto arte/natura, tenendo conto delle diverse declinazioni sia del concetto di arte (soprattutto nell'opposizione dei concetti reale/virtuale), che di quello di natura (natura naturale, natura artificiale, natura

[53] Pag. 124, KIM LEVIN, Op. cit., 2002. Pagg.120- 131.

dominata, natura ritrovata, eccetera) introdotte con il progresso delle tecnologie informatiche e della ricerca scientifica, legate anche alla definizione aggiornata dell'idea di sviluppo (temi della sostenibilità e della limitatezza delle risorse ambientali e culturali);

- la consapevolezza del valore del tema della coltivazione della terra e del lavoro agricolo e orticolo come piattaforma pratica e teorica per la formazione di una cultura del paesaggio urbano;

- la dimostrazione che attenzione ecologica e valenze estetiche possono essere considerate non in termini seccamente oppositivi;

- la necessità di assegnare allo spazio pubblico dignità estetica e valore simbolico;

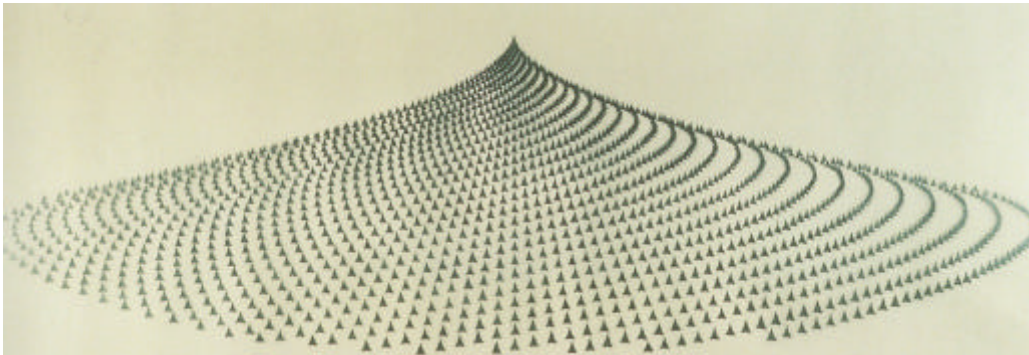
- l'addizione del valore reale della variabile temporale nei processi di costruzione dei luoghi;

- l'utilizzo di segni chiari, semplici e di ricorrenti *pattern* spaziali: linee, cerchi, spirali, labirinti, così come il ricorso a meccanismi di costruzione dello spazio basati su sequenze seriali e sulla ripetizione;

- l'attenzione ai siti degradati (cave abbandonate, zone contaminate, aree industriali dismesse, eccetera) come ambiti di riflessione progettuale per una rigenerazione in chiave etica ed estetica dei *luoghi di scarto* generati dalla modernizzazione tecnologica;

- il recupero di *figure* dal giardino e dell'idea di natura progettata anche in chiave simbolica per la costruzione dello spazio aperto,

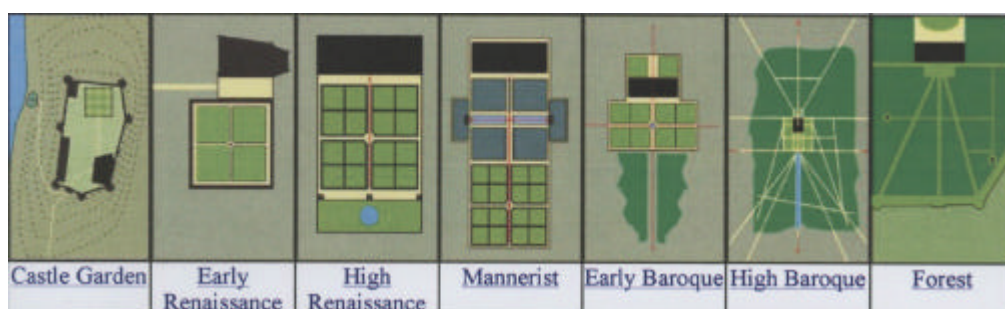
e, in stretta relazione con questo,

- la possibilità di aggiornare il codice semantico ed espressivo della progettazione paesaggistica, liberata dall'ansia di un tipo di modernismo ostinato a voler rompere con la tradizione storica dell'arte dei giardini.

Tree Montain – A Living Time Capsule, di Agnes Denes, a Ylöjärvi, Finlandia. Progetto 1982, realizzazione dal 1992. Una montagna conica artificiale, alta 28 metri e di 270 metri di ampiezza, prende forma grazie ad una piantagione arborea che segue andamenti ellittici. I diecimila alberi che ne compongono la copertura sono piantati uno per uno da altrettante persone: si tratta di un progetto di arte ambientale finalizzato al coinvolgimento degli abitanti nella definizione di una porzione di un nuovo paesaggio simbolico. Il progetto è stato ufficialmente annunciato dal governo finlandese durante *l'Earth Summit* di Rio de Janeiro, nel1992, come contributo della Finlandia al miglioramento delle condizioni ambientali del pianeta. Sponsorizzato dall'U.N.E.P. a dal Ministero Finlandese per l'Ambiente, il progetto è finalizzato alla creazione di un'area protetta, per cui è stato previsto un periodo di tutela di quattro secoli!
Gli schemi di piantagione sono stati tracciati in base all'applicazione di un complicato modello matematico costruito attraverso la combinazione della sezione aurea con il pattern della scorza di un ananas.
Per la progettista e i sostenitori del progetto, questa iniziativa si fa promotrice di un preciso modello di vita sul pianeta, basato sui principi della sostenibilità: rappresenta l'unione tra creatività umana e grandezza della natura.

"L'autore li suddivide in numerosissimi tipi. Prima di tutto c'è il giardino di gusto *malinconico-romantico*, contrassegnato da piante di semprevivo, da rovine, da tombe (...) Il giardino di tipo *drammatico* si fa con rocce incombenti, alberi spezzati, capanne incendiate; il giardino *esotico* piantando esemplari di *Cactus cereus peruvianus* (...). Il giardino *serio* deve offrire come Ermenonville, un tempio alla filosofia. Obelischi e archi di trionfo contraddistinguono il *giardino maestoso*, muschio e grotte il *giardino misterioso*, un lago il *giardino per sognare*. C'è pure un *giardino fantastico,* il più bell'esemplare del quale si vedeva in passato nel Württenberg – perché vi si incontravano di volta in volta un cinghiale, un eremita, parecchi sepolcri, e una barca che da sola si staccava dalla riva, conducendoti in un salottino, dove getti d'acqua ti inondavano quando ti sedevi sul divano".
Gustave Flaubert, 1874[54]

Se guardiamo alla storia dei parchi e dei giardini come allo scorrere di una serie di invenzioni attuate per dare forma alle diverse idee di natura plasmata dall' arte, è grazie al concetto di *stile* che siamo in grado di mettere immediatamente a fuoco immagini identificative e segni, così come siamo portati ad individuare analogie e differenze tra i vari esiti spaziali e semantici conseguiti. Nel corso del tempo, nei giardini e nei parchi della città europea, i cambiamenti di stile (dettati dall'evoluzione del gusto, delle mode, degli ideali estetici e dalle idee di *Natura* di una società in una certa epoca), hanno determinato lo sviluppo di diversi vocabolari figurali e c'è tutto un immaginario comune consolidato che ruota loro intorno.

"Il giardino <<parla>> al visitatore non solo attraverso il significato delle sue diverse componenti, ma grazie a ciò che ogni stile esprime nell'arte, attraverso la creazione di un sistema estetico; tale sistema è denso di significati, ma la sua ricchezza di contenuto necessita di una definizione e di uno studio specifici."[55]

Lo stile viene interpretato come l'espressione di una ideale artistico collettivo, di una epoca, di una società: nel caso dell'arte dei giardini rappresenta un insieme riconoscibile di caratteri, ma anche di regole utili a modellare una composizione spaziale e a guidare la messa in forma di un progetto, attraverso la scelta di precisi *vocabolari* botanici ed apparati scenografici.

Una sfilata di schemi di stile di giardino tratta dal sito www.gardenvisit.com

Riconoscere uno stile significa quindi individuare un repertorio codificato di temi, figure, forme e di meccanismi compositivi.
Tuttavia occorre fare attenzione a non farsi prendere la mano da un eccesso di codificazione. Per esempio, visitando il sito www.gardenvisit.com, curato tra gli altri da Tom Turner, è possibile prendere visione di una fin troppo puntigliosa classificazione per stili, con un repertorio di giardini che va dall'epoca medievale al contemporaneo. Il sito è divertente, anche perché cliccando sulle varie icone identificative è possibile ascoltare una selezione di brani musicali corrispondenti per periodizzazione storica al giardino descritto (Vivaldi per il giardino barocco,

---

[54] GUSTAVE FLAUBERT, *Bouvard e Pécuchet*, Bur, Torino, 1995. Pagg. 86 – 87. Trad. di Gioia Angiolillo Zannino. Ed. orig 1881.
[55] DMITRIJ SERGEEVIC LICHACEV, *La poesia dei giardini*, Einaudi, Torino, 1996. Pag. 4. Ed. orig. 1991.

Philip Glass per il postmoderno, e così via). Ma una operazione come questa, di riduzione interpretativa delle forme e delle idee ad un semplice schema planimetrico, se da una parte può aiutare a comprendere alcuni principi base di composizione e di articolazione spaziale riferiti a determinati *stili*, dall'altra rischia di trasformarsi in un processo di banalizzazione figurativa e di menomazione dell'ideale estetico. Cosa ha a che fare lo schema relativo al giardino manierista con la complessità semantica del buontalentiano Parco di Pratolino, ad esempio?

Uno stile da figurina

Nel 1906 la Società Liebig, industria alimentare multinazionale, pubblica una serie di sei figurine - gioco dedicate alla storia dell'Arte dei giardini: si tratta di un dono "promozionale" per i clienti dei suoi prodotti. L'iniziativa, di matrice culturale positivista, fa parte di un programma pubblicitario avviato già negli ultimi decenni dell'Ottocento, e che prevede la divulgazione di agili materiali didattici predisposti su basi tematiche. Si tratta di piccoli cartoncini cromolitografati: sul fronte un'illustrazione, sul retro ampie didascalie. Le figurine della serie *Giardini* escono contemporaneamente sul mercato tedesco, olandese, belga, francese e italiano: si tratta di una vera e propria operazione moderna di lancio di un prodotto commerciale, attraverso la predisposizione di un originale mezzo di comunicazione[56].
Le immagini, rivolte ai figli del ceto borghese, ritenuto il più probabile degustatore dei moderni brodi liofilizzati, hanno finalità ludiche e istruttive, e quindi devono risultare credibili sia agli adulti (genitori e maestri) che ai bambini.

"Per avere la garanzia del successo, una simile iniziativa doveva essere, dal punto di vista didattico e culturale, avallata dal sapere del tempo: così l'insegnamento veicolato dalle figurine era una derivata delle idee correnti".[57]

Come sottolinea Vercelloni, le immagini ricostruivano un percorso storico dell'idea di giardino europeo, fissando in una riduzione fumettistica quelle che allora ne venivano ritenute le tappe principali, codificate appunto attraverso scene disegnate e relative didascalie, fino ad arrivare alla formazione di una speciale declinazione di giardino: quello pubblico.
Ogni figurina riportava sul retro una descrizione: ad esempio, ecco una breve, significativa, citazione relativa al giardino inglese:

"lo stile manierato, che era prevalso nei giardini francesi, provocò in Inghilterra una reazione il cui indirizzo fu il ritorno alla natura".

Insomma, come una sorta di Bignami disegnato, la serie di figurine regalava la sintesi estrema di un quadro storico dell'arte dei giardini, tratteggiato con una certa disinvoltura e mettendo a fuoco per ogni epoca, assieme allo stile del giardino, anche l'immagine e le attitudini dei fruitori.

"Quasi *darwinianamente* il giardino si evolve, nella certezza della validità dell'approccio eclettico, sia nelle sue dimensioni storico-stilistiche, sia in quelle sociologiche: dopo il giardino inglese (…) il racconto si chiude con il giardino pubblico urbano, esso stesso utile e dilettevole per i ragazzi che queste figurine collezionavano, quei figli della borghesia, le cui fisionomie sono chiaramente riconoscibili nella scena.
Nel retro di questa figura è scritto:
<< Mentre una volta i grandi giardini erano, per così dire, privilegio esclusivo di qualche ricco, oggi sono aperti al pubblico delle grandi città le quali fanno a gara fra di loro per crearne di più belli. Senza attenersi esclusivamente ad alcun classico stile, ne prendono ciò che loro meglio conviene a norma delle circostanze. In tal modo, alternando con gusto le fontanelle circondate con aiuole fiorite, con le siepi di mirto o di tasso, gli alberi d'alto fusto ed i folti boschetti formanti eleganti padiglioni con capi d'opera di scultura, si arriva con elementi svariati a produrre, anche in breve spazio, gli effetti più graziosi.>>"[58]

---

[56] Cfr. VIRGILIO VERCELLONI, (*Una storia del giardino europeo e) Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288-1945*, L'Archivolto, Milano 1986. Pagg. 303 - 304.
[57] VIRGILIO VERCELLONI, *Atlante storico dell'idea di giardino europeo*, Jaca Book, Milano 1990. Tav. 176.
[58] VIRGILIO VERCELLONI, *Ibidem.*

Le figurine della raccolta Liebig. Una storia dell'arte dei giardini europea in sei tappe, dall'antica Roma al giardino pubblico Novecentesco. (da V. VERCELLONI, *Atlante storico dell'idea di giardino europeo*, Jaca Book, Milano 1990. Tav. 176.)

Da privilegio esclusivo a bene condiviso, il giardino pubblico europeo di inizio Novecento qui illustrato presenta un tono salottiero, e replica i modelli introdotti un secolo prima.
Grazioso, elegante, bello, di gusto: gli aggettivi usati sono rassicuranti. Lo spazio pubblico della città moderna, deve costituirsi come un luogo elegantemente protettivo per i bambini e per gli adulti, ed essere esteticamente conformato all'ideale ed alla mentalità borghese: le grandi operazioni Ottocentesche sulle capitali europee, l'esempio parigino in testa, forniscono tutto un catalogo di chiari riferimenti. A prevalere però sono le tipologie più controllabili, dalla spazialità interna geometricamente ordinabile, della piazza giardinata, dello *square*, del viale alberato, piuttosto che quella del grande parco naturale paesaggistico. L'immagine della figurina, rappresentativa di un vero e proprio "luogo comune", fissa quindi il prodotto evolutivo dell'ideale estetico originato nelle pieghe della cultura della borghesia sviluppatasi un secolo prima. Improntato su una visione di Bellezza di tipo "vittoriano", l'idea di giardino pubblico viene aggiornata nella cifra di un pratico eclettismo, come suggerisce la descrizione che la accompagna.
Ma cerchiamo di leggerla nel dettaglio, questa sesta figurina. Un tocco di esotismo, ampi vialetti, fioriture variopinte, siepi potate geometricamente, un padiglione sullo sfondo: qui i cittadini si possono muovere con disinvoltura come a casa loro o, se meno fortunati, sognare almeno di avvicinarsi allo stile di vita della classi più abbienti.

La grande aiuola a mosaicoltura[59], stesa come un tappeto colorato al centro della scena, riproduce lo schema di un giardino di fiori tanto in voga nel XIX secolo, e ricorda le sperimentazioni di von Pückler-Muskau[60] nella sua celebre tenuta a Muskau.
L'immagine didascalica ideata dai *pubblicitari* della Liebig di allora, si rifà senza equivoci all'idea di giardino pubblico descritta un secolo prima dalla trattatistica: Hirschfeld *in primis* e poi i suoi "liberi" traduttori italiani, Luigi Mabil e Ercole Silva. E' infatti con Hirschfeld che, come si è visto, lo stile paesaggistico viene adattato al giardino pubblico: un luogo urbano che secondo il filosofo tedesco non deve soddisfare solo esigenze ricreative e ludiche, ma avere valenza educativa. A questa idea di giardino pubblico corrisponde un tipo di Bellezza *schiettamente pratica*, composta, fatta di ordine e pulizia, come si confà all'ideale borghese[61]. In questo genere di allestimento spaziale di natura di città, non resta traccia della tensione estetica perseguita nelle grandi tenute aristocratiche e nobiliari Settecentesche o dei più noti grandi parchi pubblici Ottocenteschi, plasmati secondo il gusto del pittoresco o lo spirito del romantico. Il giardino pubblico di città non è più composto per rapire i suoi fruitori in un viaggio estetico del Bello di una Natura naturale o del Sublime, come accadeva ad esempio nei parchi parigini redatti sotto la regia dell'Alphand. E anche dal punto di vista funzionale, nessuna attrezzatura in più rispetto a quella disponibile in un giardino privato viene offerta.
La funzione di teatro della vita pubblica e del passeggio è quella principale, ed il giardino viene arredato esattamente come un salotto buono *en plein aire*. Sarà questo tipo di composizione stilistica, un distillato dell'ideale estetico borghese, ad essere privilegiata nell'allestimento del verde pubblico italiano delle zone dei centri storici, o dei quartieri delle nuove espansioni, dai primi decenni del Novecento fino quasi ai giorni nostri, fino a restare imbalsamata, col passare del tempo, in uno sterile *clichè*.

Sistemazione del nuovo *Parco in Via Solari* a Milano, nel 1935, e *Giardini a S.Miniato al Tedesco* ai primi del Novecento.

Tre stili paradigmatici

All'epoca della campagna pubblicitaria della *Liebig*, erano già ben definite due delle tre matrici stilistiche chiave del progetto di parco contemporaneo: *classica* e *paesaggistica*. Da lì a poco tempo, in area germanica, se ne affermerà una terza, quella *funzionalista*. A queste tre matrici,

---

[59] La mosaicoltura o coltura a mosaico è pratica di gran moda nei parchi privati e pubblici nella seconda metà dell'Ottocento, in particolare in Francia, in Italia ed in Germania, e consiste nel realizzare colorate composizioni geometriche e disegni tramite la disposizione di fiori e aiuole fiorite. Questa moda deriva dagli esperimenti dell'arte giardiniera inglese Settecentesca, ad esempio le aiole fiorite di Repton, che preludono al cosiddetto *Victorian floral bedding*, ma anche dalle tecniche inglesi di *carpet bedding* ("trapianto a tappeto") e *flower bedding,* che i francesi rielaborano dando origine ad uno stile composito.
[60] Hermann Ludwig Heinrich von Pückler-Muskau (1785 – 1871) è uno dei protagonisti dell'arte dei giardini Ottocentesca di area germanica.
[61] Quella vittoriana è una idea di Bellezza in cui "confluiscono quei caratteri di praticità, solidità e durata che differenziano la struttura mentale borghese da quella aristocratica. Il mondo vittoriano (e quello borghese in generale) è un mondo retto da una semplificazione della vita e dell'esperienze in senso schiettamente pratico: le cose sono giuste o sbagliate, belle o brutte, senza inutili compiacimenti per l'equivoco, i caratteri misti, le ambiguità." In UMBERTO ECO, a cura di, *Storia della Bellezza*, Bompiani, Milano 2004. Pagg. 361 – 363.

che definiamo paradigmatiche e che rimandano ad un arsenale di possibilità e di espressioni figurative, possono essere ricondotte quasi tutte le realizzazioni di parchi europei attuate fino all'inizio degli anni Ottanta del Novecento. [62]
Molto sinteticamente, e operando una sorta di vigorosa limatura teorica, possiamo definire i caratteri distintivi di ognuno dei tre stili come segue:

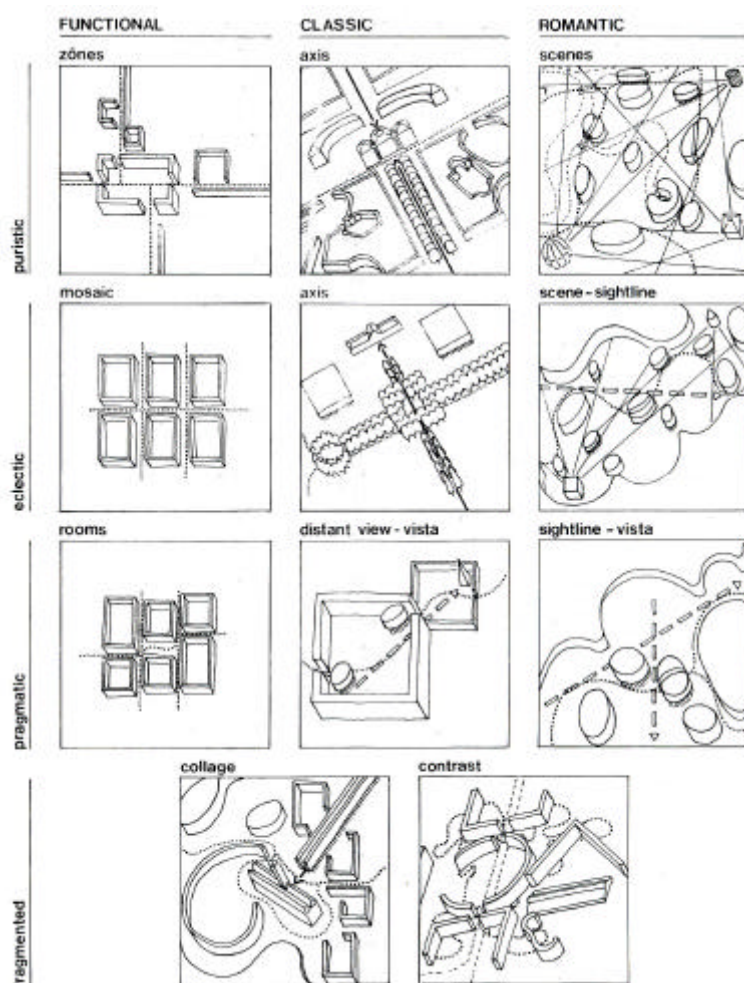
Classico: fa uso di un assetto spaziale basato essenzialmente sul gioco tra assi simmetrici e tracciati regolari, sull'idea di una prospettiva centrale e sulla possibilità di allestire una visione dominante di tutto l'insieme o di ampie parti di esso. Le sensazioni generali che se ne ricevono sono di eleganza, austerità, cerimonialità e rappresentanza. Le matrici formali della composizione classica si ritrovano nelle costruzioni dei giardini rinascimentali italiani e dei grandi parchi Settecenteschi francesi. E' una costruzione in cui prevale una concezione architettonica dello spazio ed un ideale estetico in cui la bellezza scaturisce da principi di ordine geometrico, misurabilità, proporzione numerica, controllo visivo dello spazio.

Paesaggistico: è un tipo di composizione basata sull'allestimento di scene, primi piani e sfondi, viste, organizzati per celebrare lo spettacolo di una natura libera, non costretta nel rigore delle forme geometriche pure. Il sistema dei percorsi, basato su una rete di tracciati sinuosi, conduce il visitatore - osservatore attraverso una successione di vedute composte come quadri mobili. Prevale una concezione pittorica dello spazio. Nel corso del Novecento questo approccio

Funzionalista: è l'approccio con cui si determina la creazione di una gerarchia di spazi monofunzionali, a cui viene data coerenza formale e unitarietà complessiva.
La matrice diretta di riferimento è il *Volksparken* tedesco, in cui le diverse zone destinate alle varie attività ricreative all'aperto vengono organizzate secondo uno schema compositivo semplice e chiaro. Viene privilegiato l'utilizzo di grandi *stanze verdi*: ampi prati circondati da fasce boscate pensati per poter accogliere, con flessibilità di utilizzo, tipi diversi di attività sportive e ricreative all'aria aperta.
Durante il periodo bellico, il parco funzionalista tedesco viene pensato come contenitore di spazi per la coltivazione, come orti e frutteti, al servizio del cittadino.

Rivisitati e reinterpretati con alterne fortune nel corso del Novecento, questi *stili*, prodotto di un patrimonio canonico collettivo, costituiscono un termine di confronto costante per qualsiasi applicazione contemporanea di *landscape design*.
Come dice Lichacev, l'arte dei giardini e del paesaggio ha a sua disposizione un repertorio ampio ma limitato di forme e di figure: ciò che cambia, oltre agli strumenti forniti dalla tecnica e dalla scienza, sono soprattutto lo sguardo estetico su *singole forme e singoli elementi* e la maniera di combinarli insieme.
Appare a questo punto significativo ricordare i contributi prodotti nell'ambito di un seminario internazionale di progettazione paesaggistica, organizzato a Rotterdam nel settembre del 1985[63], durante cui venne messa a punto dai coordinatori una metodologia di lettura del progetto di parco contemporaneo.
L'obiettivo era quello di definire una sorta di inventario dei principi base della buona progettazione, di delineare insomma una possibile *filosofia di design* utile per la ideazione e creazione di spazi aperti d'uso pubblico. L'analisi metodologica proposta si componeva di tre momenti di elaborazione: nella prima veniva ricostruito un *metodo di progetto*, con l'interpretazione dei differenti approcci utilizzati dai progettisti per dare espressione al programma di richieste e alle suggestioni derivate dalla specificità del luogo di progetto; nella seconda si individuavano i principi di composizione utilizzati; nella terza infine venivano

[62] Sullo stesso tema, si veda LODEWIJK BALJON, *Designing Parks*, Arquitectura&Natura Press, Amsterdam 1992. Pagg. 138– 148.
[63] Al seminario, patrocinato dalla municipalità locale insieme al *Department of Landscape Architecture at the Agricultural University* di Wageningen, parteciparono paesaggisti, studenti e docenti provenienti da vari istituti universitari europei. Il seminario venne incentrato sullo studio di sei progetti di parchi, i risultati del lavoro furono in seguito pubblicati nel 1990, in Vroom M.J. and J. Meeus, *Learning from Rotterdam*, New York.

analizzati quali idee di forma, spazio e design avevano portato alla configurazione finale di progetto.
Il metodo, detto di Meeus' dal nome del suo creatore, individuava appunto negli stili *funzionale, classico, romantico*[64], le tre principali e permanenti fonti di ispirazione per l'architettura del paesaggio degli anni Ottanta. Nel descrivere le tre matrici, in riferimento ai diversi approcci culturali adottati dai progettisti, veniva utilizzata la nozione di *concept*[65]: un'immagine preconcetta e strutturata del progetto finale, che comprende relazioni funzionali, significati e riferimenti, ma anche la scelta di un set di regole formali o stili progettuali.
Uno schema comparativo, figurato, consente di illustrare meccanismi e tecniche compositive proprie di ciascuna matrice base e i risultati derivati dall'ibridazione tra diversi atteggiamenti progettuali. Ad ogni tipo di approccio progettuale corrisponde, nella matrice originale, una precisa idea dello spazio organizzato rispetto a zone, o assi, o scene. Mixando o integrando tra loro le matrici originali, o alterando il funzionamento dei meccanismi compositivi tradizionali, è possibile dare luogo ad un articolato repertorio di possibilità.

Lo schema di lettura degli approcci al *park design* contemporaneo definito dal paesaggista olandese Meeus, individuati a partire dalla definizione di tre principali matrici compositive: classica, funzionale, romantica. Dalla applicazione *pura* della matrice originale, si può passare ad una sua elaborazione in chiave *eclettica*, *pragmatica, frammentata*.

---

64 Nella denominazione delle tre matrici stilistiche di base, Meeus utilizza il termine *romantico*, laddove si è preferito invece parlare di *paesaggistico*, considerando che romantico può essere definito un atteggiamento, un moto dello spirito, e non propriamente uno stile.
65 "In the third and final stage of the analysis the designs are "unravelled", decomposed, in the search for the motive, the experience and the value judgements that lie at the base of the ordered image of the final design: the concept." In LODEWIJK BALJON, *Designing Parks*, Arquitectura&Natura Press, Amsterdam 1992. Pag. 293.

Il diagramma proposto da Meeus costituisce un efficace strumento per la lettura della variabilità compositiva dello spazio aperto nel progetto contemporaneo. Sottolinea soprattutto la persistenza delle tre principali matrici stilistiche storiche, di cui il progettista, attraverso un'operazione di reinvenzione e sperimentazione, decostruendo o ricomponendo, può con ragionata avvedutezza continuare a servirsi , per dare corpo ad un programma estetico.

Ognuno dei tre *stili paradigmatici* possiede dunque un suo repertorio canonico di temi, elementi formali, strumenti di progettazione: Baljon, che nel definire i tre stili archetipi utilizza il termine *moderno* piuttosto che *funzionalista*, ha composto una tabella comparativa per evidenziare i caratteri identificativi di ciascuno dei tre.
Eccola, in una versione reinterpretata e tradotta, qui di seguito.

	Classico	Paesaggistico	Moderno/Funzionalista
1. Struttura spaziale	Assialità e prospettiva centrale	Continuità, assicurata attraverso assi visivi e scene	Zonizzazione, attraverso articolazione e connessione
	Simmetria Gerarchia Intersezione e convergenza	Asimmetria Sequenza Pausa e fuoco visivo	Simmetria disordinata Congiunzione Nodi e cardini
espressa come	Costruzione geometrica	Composizione pittorica	Composizione *ad hoc* di linee e superfici, geometrie libere
	Unità tra palazzo e giardino	Contrasto tra edificio e parco	Giustapposizione tra edificio e verde di relazione
2. Esperienza spaziale	Confini ben marcati Forma volumetrica, astratta Spazio assoggettato Predeterminata Equilibrio statico Assialità Decorativismo	Confini vaghi Forma plastica, scultorea Spazio fluttuante Pittoresca Equilibrio dinamico Continuità Gradevolezza	Limiti sia marcati che indefiniti Forma astratta oggettuale Spazio compenetrato Predeterminata/pittoresca *Gesamtkunstwerk* Zonizzazione Praticità
Idea di movimento	Passeggiare	Vagabondare	Camminare, muoversi
Tipo di esperienza	Esperienze percettive separate Assoluta e collettiva Ordine complesso e composto	Esperienze percettive in sequenza Individuale e soggettiva Intreccio	Esperienze percettive simultanee Collettiva e relativa Ordine semplice e chiaro
3. Strumenti del *design*	Avenue e boschetti	Gruppi di alberi (*clump*) e sentieri come elementi figurativi con valore autonomo	Percorsi, gruppi di alberi in forma naturale, masse di arbusti tappezzanti
	Siepi, spalliere, palissade	Ha-ha, boschetti	Siepi, Alberi in filare come linee di confine
	Canali, specchi d'acqua Fontane, cascate Tappeti verdi Assi centrali	Fiumi, ruscelli Cascate, orridi Vallette Scene	Corsi d'acqua (linee e superfici) Laghetti ricreativi, getti d'acqua Campi gioco e *solarium* Assi visivi per segnalare gli accessi
	Terrazze, gradonate Parterre	Colline, rilievi Prati con animali selvatici o pecore	Pendenze Giardini di fiori
Patterns vegetali	Alberi e arbusti modellati in forme geometriche	Alberi allevati in forma naturale, piantati in gruppi o come singoli individui	Gli alberi sono utilizzati per marcare confini visivi e spaziali
Tecnica	orticoltura	botanica	forestazione e tecniche agronomiche

A ciascuna delle tre matrici stilistiche, è possibile ricondurre una distinta concezione di Bello: tradizionale, naturalistica, funzionale[66]. Semplificando:

"Tradizionale: Bello è ciò che è bello. Bello è ciò che appare familiare. Bello è una creazione originale.
Naturalistica: Bello è il paesaggio ri-naturato. Bello è ciò che cresce spontaneamente: estetica del giardino spontaneo. Bello è ciò che soddisfa gli occhi e il gusto
Funzionale: Bello è ciò che è facile da mantenere. Bello è ciò che è economico. Bello è ciò che è funzionale. Bello è ciò che serve a soddisfare le necessità umane. "[67].

La tabella sopra riportata schematizza i caratteri propri di ciascuno stile focalizzandone temi (punti 1, 2) e strumenti di progettazione (punto 3): un'operazione di sintesi che costituisce un valido elemento di riferimento per introdurre alcune semplici considerazioni.

1. Ogni stile di arte dei giardini e del paesaggio del passato costituiva la risposta ad una estetica della Natura e dell'Arte ed ad un'etica del progetto sviluppate nella cultura dominante, capace di esercitare una influenza unificante molto estesa nel tempo e nello spazio. Nel panorama contemporaneo si è determinata una pluralità stilistica e di linguaggi di carattere transnazionale.

2. Siamo in possesso oggi, come paesaggisti, di più codici formali e di un repertorio consolidato di *pattern* (modelli spaziali di parchi e giardini o parti di essi e modelli mentali del progettista) ormai chiaramente definiti, riconoscibili e utilizzabili per ognuno dei tre stili.

3. E' possibile applicare dei precisi meccanismi di composizione spaziale a variabile valenza simbolica e risonanza poetica. Dalla composizione prospettica, alla costruzione per scene, alla scomposizione per piani, all'uso della tecnica del collage: il progetto contemporaneo utilizza tutta la gamma di possibilità costruttive dello spazio disponibili.

4. Siamo in grado di cogliere alcune concezioni prevalenti di ideazione dell'immagine dello spazio aperto: architettonica, pittorica, scultorea, fotografica, cinematografica.

5. Rispetto ad ogni *stile*, la composizione della struttura spaziale di un parco/giardino e il modo di esperirla possono essere ricondotte alle scelte formali adottate in relazione al trattamento dei tre elementi progettuali chiave: confini, sistema dei percorsi, unità spaziali interne.

Negli ultimi decenni, caratterizzati da un ambiente culturale sempre più complesso e da un clima di crescente globalizzazione, la reazione post-moderna ai *diktat* del funzionalismo ha determinato la tendenza ad operare una rilettura disinvolta degli stili del passato ed alla loro simultanea applicazione.
La ventata di rinnovamento al tema progettuale del parco urbano portata dal concorso per il parigino Parco della Villette, ha contribuito in maniera decisiva all'affermazione di una nuova attitudine compositiva legata alle teorie filosofiche del *decostruzionismo*, largamente applicato in architettura. Il successo dell'approccio di matrice decostruzionista al progetto di parco, così diffuso soprattutto in area belga-olandese, è dovuto probabilmente oltre che alla propulsione innovativa stimolata dall'uso delle tecniche informatiche per la costruzione dello spazio, trattato a partire dalla sovrapposizione di piani tematici successivi, anche alla forza carismatica dei suoi sostenitori, Peter Eisenmann, Frank Gehery, Daniel Liebeskind, Rem Koolhaas, ad esempio.
Tuttavia, rispetto all'arte dei giardini e del paesaggio, non si ritiene quello *decostruttivista* uno stile vero e proprio, ma piuttosto un atteggiamento culturale applicato al processo progettuale, capace di funzionare più sul piano della rappresentazione e della comunicazione delle idee, o a

---

[66] Cfr. LODEWIJK BALJON, op.cit., Amsterdam 1992. Pagg. 257 – 260.
[67] Cit. in LODEWIJK BALJON. Pag. 260.

renderne più accattivante la composizione planimetrica, piuttosto che a produrre esiti spaziali convincenti e veramente innovativi rispetto ai temi del passato. Nel caso della Villette, in particolare, il parco acquista un valore autonomo come espressione di una ricerca artistica molto sofisticata sul piano intellettuale e teorico, più attenta alle valenze estetico-architettoniche che a quelle estetico-naturalistiche.
Baljon sostiene che, per il progetto contemporaneo, più che di stile sia opportuno parlare di *styling.*

" lo *styling* non è la scelta di uno stile, come se si trattasse di una scelta libera e indipendente che può essere applicata dal progettista come un *ready made* oppure casualmente. Lo *styling* è qualcosa che si sviluppa durante la progettazione, qualcosa che si cristallizza e prende forma sotto l'influenza del momento. E' perciò strettamente connessa al carattere, al contenuto ed alla tecnica del momento. Non corrisponde al concetto di *styling* in uso nel design industriale, cioè rendere attraente la forma esteriore di un prodotto senza cambiarne nulla di essenziale nel contenuto."[68]

La riuscita del progetto pare dipendere oggi dalla capacità del progettista a reinterpretare creativamente i tre *stili* paradigmatici, valutandone la rispondenza rispetto ad ogni specifica condizione e contesto, miscelandone temi, meccanismi e principi.
Per decodificare in maniera convincente il variegato panorama dell'arte dei giardini e dei paesaggi degli ultimi decenni, allora, non pare più appropriato fare ricorso alla selezione di caratteri distintivi per stile o per tipo.
Nella rassegna del sito www.gardenvisit.com l'ultima icona è quella che segnala, molto genericamente, lo *stile postmoderno*. Uno stringato messaggio annuncia che esistono al momento (la rassegna presentata è aggiornata al 2002) troppi pochi modelli per costruire un diagramma soddisfacente: la composizione dello schema presentato è ispirata al disegno di nuovi parchi francesi, come il Parc Citröen, "in cui i progettisti hanno manifestato il loro interesse per la geometria costruttivista e le forme geometriche pure"[69].
In un'altra pagina, un articolo datato marzo 2004 e firmato Tom Turner, si legge: "E' un po' tardi per fare previsioni di cambio di secolo, ma la mia previsione per la progettazione del paesaggio e dei giardini del XXI secolo è che il concetto più utilizzato di cui ci servirà per analizzare gli orientamenti dal 2000 al 2100 sarà *Strutturalismo*". Possiamo essere d'accordo?

Tendenze progettuali, tipi di parchi

Un tentativo di riordino del quadro degli orientamenti culturali del progetto di verde[70] di fine secolo, venne fatto qualche anno fa' anche da Lucius Burckardt, che, prendendo spunto dal *Lausanne jardins* del 1997, prima edizione della manifestazione espositiva svizzera di giardini con carattere transitorio, arrivò a proporne sei categorie di lettura: *dei professionisti disciplinati; artistici; architettonici; poetici; naturalistici; sociali.*
Nel presentare e descrivere le diverse direzioni progettuali rilevate, i toni del critico oscillavano tra la divertita autorevolezza e la provocazione ragionata, e l'autore poi preferiva avvertire:

"Nessuno si offenda per questa classificazione: io stesso non ne sono soddisfatto, anche se qualsiasi elenco di questo genere finisce per essere allo stesso tempo ingeneroso ed illuminante."[71]

Forse la classificazione suggerita era davvero ingenerosa, e non solo perchè utilizzava a supporto dell'indagine critica un territorio assolutamente parziale come quello dei *festival* [72]. In riferimento allo stesso articolo Biagio Guccione, nel difendere *l'identità dello specifico*

---

[68] LODEWIJK BALJON, *Designing Parks*, Arquitectura&Natura Press, Amsterdam 1992. Pag. 136. Traduzione di Anna Lambertini.
[69] http://www.gardenvisit.com/s/pms.htm
[70] LUCIUS BURCKARDT, *Tendenze attuali dell'arte dei giardini*, in "Domus" n° 817, Luglio-Agosto 1999. Pagg. 4/6.
[71] LUCIUS BURCKARDT, *Op. cit.,* 1999.
[72] Cfr. BIAGIO GUCCIONE, *Parchi e giardini contemporanei. Cenni sullo specifico paesaggistico*, Alinea, Firenze 2001. Pag. 10.

paesaggistico, richiama giustamente una riflessione sulla peculiarità disciplinare e professionale dell'architettura del paesaggio e argomenta:

"Credo che questa lettura possa essere condivisa nella sua funzionalità didascalica, perché aiuta ad interpretare le componenti di un progetto di area verde, ma non può essere assunta quale chiave di lettura per decodificare le tendenze reali nella progettazione paesaggistica. Infatti, nel momento in cui ciò si verifica (…), il progettista che si identifica in una di queste tendenze si pone da solo fuori dalla grammatica compositiva di un parco o di un giardino. Insomma il paesaggista, nell'accezione moderna del termine, deve possedere in sé tutte le conoscenze sopra indicate".

L'articolo però ci offre la possibilità di evidenziare un aspetto determinante del progetto di parco del XXI secolo. Nell'enumerare una serie di differenti orientamenti, Burckardt individuava e descriveva varie declinazioni di giardino contemporaneo, mettendo in risalto una progettualità indirizzata a rinnovare un tema per lungo tempo abbandonato e verso cui il progettista, iperstimolato dalla sconcertante ricchezza di suggestioni e spinto dalla foga di aggiornamento di un filone figurativo, pareva in qualche caso essersi lasciato prendere la mano.
Negli anni Novanta, il *giardino,* uscito definitivamente dalla crisi di memoria in cui era stato gettato per una parte del lungo Novecento[73], ha riconquistato una sua piena visibilità come indicatore etico ed estetico di una rinnovata cultura dello spazio aperto pubblico. Visibilità che è destinata a crescere all'inizio del XXI secolo.
"Jardins insurgents", *Giardini ribelli*, è per esempio il titolo accattivante assegnato alla seconda edizione della Biennale di Architettura del Paesaggio di Barcellona.
La mostra dei progetti (selezionati nell'intervallo temporale 1996 – 2000), svoltasi nell'aprile del 2001, comprendeva una selezione di più di 200 lavori, ed era così presentata dal comitato organizzatore:

"Nel corso degli ultimi anni, siamo stati testimoni dell'impulso che è stato dato ad uno dei temi del discorso paesaggistico: trovare, nel verde, il potere di rinnovare e trasformare il nostro ambiente, come strategia di miglioramento e di gestione dello spazio aperto e sinonimo di giardino, opera per eccellenza destinata alla contemplazione e all'esperienza dei sensi. Il dibattito, di conseguenza, pone l'accento sul giardino come rivendicazione di un certo spirito del fare, come paradigma progettuale, come strategia di colonizzazione di spazi senza valore, come tecnica di controllo dei materiali e dei tempi – processi naturali –"[74].

Giunta nel marzo 2006 alla sua quarta edizione[75], la Biennale ha spalancato una finestra su un ricco e spettacolare panorama europeo di interventi.
La cura delle diverse edizioni ha portato, tra le altre categorie di progetto paesistico, all'individuazione di una lunga lista di tipologie di parco e giardino, di cui però non viene fornita una specifica descrizione. [76]
La classificazione adottata dai curatori fin dalla prima edizione della Biennale del Paesaggio di Barcellona (che prendeva in considerazione opere e progetti realizzati dal 1994 al 1999), è stata ripresa anche nel repertorio sul parco contemporaneo curato dall'Osservatorio Città Sostenibili del Politecnico di Torino[77] , che l'ha integrata con ulteriori tipologie[78].

---

[73] Con riferimento alle riflessioni di BERNARDO SECCHI contenute nella *Prima lezione di urbanistica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2000. Nel Capitolo V, parlando a proposito del passaggio dalla città moderna alla città contemporanea e dei profondi mutamenti culturali e delle trasformazioni che ne hanno segnato il territorio nel corso del Novecento, l'autore lo definisce come il <<lungo secolo>>. Pag. 83.
[74] Traduzione dell'autrice da CARLES LLOP, JORDI BELLMUNT I ALFRED FERNÀNDEZ DE LA REGUERA, Comitè Organitzador, in *Catàleg de la 2a Biennal Europea de Paisatge 2001*, Collecciò Arquìthemas nùm.11, Barcellona 2002. Pag.11.
[75] La prima edizione,*"Rehacer paisajes"*, dedicata ai paesaggi ricostruiti in spazi dimenticati o lasciati senza identità, individua fino a 23 tipologie di intervento in cui collocare il campo operativo del paesaggista.
[76] La classificazione della Biennale di Barcellona individua in particolare le seguenti tipologie di parco e giardino pubblico: giardini e spazi aziendali, giardini di complessi residenziali, giardini e spazi di pertinenza di strutture pubbliche, giardini urbani, giardini e parchi commemorativi, parchi industriali, parchi agricoli, parchi archeologici, parchi naturali, parchi non urbani, parchi urbani, parchi urbani metropolitani.
[77] *Giardini: indagine sugli spazi a verde della contemporaneità. Tra Arte del giardino e Architettura del Paesaggio*, Osservatorio Città Sostenibili, Dipartimento Interateneo Territorio, Politecnico di Torino. *Database* iconografico e documentario a cura di RAFFAELLA SPAGNA, sito web: www.ocs.polito.it/giardini

La gamma tipologica, piuttosto ampia, sforzandosi di incasellarlo in categorie funzionali e di uso, non riesce a rappresentare con convinzione il prorompente polimorfismo ed il pluralismo estetico, morfologico, funzionale del panorama contemporaneo: è facile rilevare come più caratteristiche tematiche e tipologiche possano insistere in un unico elemento (un parco può essere al contempo di tipo industriale, urbano, di margine fluviale, come ad esempio il *Parque de Tejo e Trençao* a Lisbona, tanto per citare un caso concreto tra i più conosciuti).
Del resto persino gli stessi curatori della Biennale sottolineano l'opportunità di mantenere in operazioni inventariali come queste, che hanno per oggetto un'entità per sua natura fortemente polisemica, dinamica e mobile come il paesaggio, un atteggiamento il più possibile flessibile.
Il pericolo nel ricorrere ad eccessive schematizzazioni, qui, è quello di perdere di vista proprio la natura intrinseca di parco e giardino, che incorporando la dimensione temporale come costitutiva della loro forma, si connotano sempre come opere aperte e sensibili ai cambiamenti. Caratteristica che nel progetto contemporaneo, portato a confrontarsi con i nodi paradigmatici della cultura post-moderna (complessità, eterogeneità, molteplicità, ipertestualità) è destinata ad accentuarsi ancora di più.
Nel presentare la rassegna di parchi contemporanei europei che chiude il suo "*Il giardino e la città*", Giovanni Cerami sottolinea l'inutilità ad operare precise classificazioni e, scegliendo una schedatura di tipo geografico, per città, preferisce considerare i progetti illustrati piuttosto come un abaco di soluzioni diverse, apparentate "dal fatto di essersi poste come risposta ad un comune problema che costituisce, quindi, la loro cultura generatrice"[79].
Un dato è evidente: siamo ben lontani, oggi, dal poter adottare il convinto ordinamento di tutte le possibili e perseguibili strategie di colonizzazione estetica della natura, esibito nel *Manuel de Architecture des Jardins* del Boitard[80] (e su cui ironizzerà senza pietà Flaubert, in quel suo incompiuto progetto di una *enciclopedia della stupidità* che è il romanzo *Bouvard e Pécuchet*). E neanche, come si è visto, ci è d'aiuto osservare lo stesso rigore classificatorio esposto da Edouard André nel suo noto *Tableau Synoptique*[81], dove, con minuziosa attenzione e piglio positivistico, viene fornita una visione sistematica delle tipologie Ottocentesche di verde urbano. Nel *tableau* i parchi si dividono solo in due grandi famiglie, pubblici e privati; i giardini mantengono un più ampio spettro tipologico, suddivisi secondo una ulteriore caratterizzazione, a seconda che si tratti di giardini destinati a far prevalere l'Utile o il Bello.

"Il parco è una vasta estensione di terreno recintato, destinato alle passeggiate e agli esercizi fisici, igienici e ricreativi. Si divide in due sezioni: il parco privato ed il parco pubblico."

Afferma l'Andrè, e più avanti, dopo averne spiegato brevemente l'origine dei primi parchi osserva:
"Governi statali e amministrazioni comunali hanno compreso che niente potrebbe renderli più popolari e sarebbe più favorevole all'igiene e alla salute pubblica che moltiplicare il numero di parchi pubblici.(..)
Le varietà dei parchi pubblici è al momento così ricca che è possibile considerarli rispetto alle diverse condizioni del suolo, del contesto, del clima e della destinazione d'uso"[82].

Le quattro tipologie di parco pubblico individuate dall'André (*des promenades et des jeux, des villes d'eaux, de lotissements des villes, funéraires*) sono legate ad altrettanti ben definiti assi tematici, che allora trovavano un loro sviluppo autonomo in risposta a precise necessità urbane:

1. il tema ricreativo, con la *promenade* e i giochi;
2. il tema dell'*abbellimento,* salute e bellezza sono i caratteri esibiti dalle cittadine termali;

---

[78] Le categorie in questione sono: Giardini e parchi tematici, Giardini di e per l'arte contemporanei, Giardini effimeri, Parchi di bonifica, Parchi di margine (urbano, fluviale, marino, ecc.).
[79] GIOVANI CERAMI, *Il giardino e la città,* Laterza, Roma Bari 1996. Pag. XXI.
[80] PIERRE BOITARD, *Manuel de Architecture des Jardins,* 1857. Si tratta di uno dei modelli esemplari di manualistica Ottocentesca in materia di arte dei giardini.
[81] *L'art des jardins: traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris 1879.
[82] EDOUARD ANDRE, *L'art des jardins: traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris 1879. Pagg. 186 - 200.

3. il tema del vantaggio economico e della qualità: il parco come promessa di bellezza e di accrescimento del valore fondiario nelle nuove urbanizzazioni;
4. il tema della memoria e della quiete (e dell'igiene pubblica): i parchi cimiteriali.

Oggi che il parco urbano non è destinato più solo ad occupare il centro di un tessuto costruito consolidato, e che l'aggettivo *urbano* può riferirsi indifferentemente alla città compatta, diffusa, storica, di nuova espansione, il repertorio si è ampliato notevolmente in risposta ad un numero maggiore di necessità. Il parco si riafferma così come laboratorio di sperimentazione di nuove regole e nuovi significati non solo in relazione alla rifondazione del suo valore come spazio pubblico della città, ma anche rispetto alla sua riconsiderazione come elemento di costruzione di nuovi paesaggi, alla scala micro (dimensione di vicinato e di quartiere), meso (urbana) e macro (metropolitana e territoriale).
I temi sopra citati si intrecciano variabilmente, dando luogo ad una complessità simbolica, morfologica e funzionale, che trova la sua efficace espressione in una parola chiave tanto abusata, quanto calzante: *ibridazione.*
Il semplice ricorso all'uso dei concetti di stile e di tipo non sembra pertanto essere più tanto adeguato. Pare il caso di individuare altre categorie di lettura.

TABLEAU SYNOPTIQUE

DE LA CLASSIFICATION DES JARDINS

- PARCS ....
  - privés..........
    - paysagers.
    - forestiers ou de chasse.
    - agricoles.
  - publics..........
    - de promenade et de jeux.
    - des villes d'eaux.
    - de lotissement des villes.
    - funéraires (cimetières).
- JARDINS..
  - privés..........
    - d'agrément .....
      - paysagers de 4 à 10 hectares.
      - — de moins de 4 hectare.
      - géométriques (parterres).
      - urbains (cours, hôtels, terrasses).
      - — au bord de la mer.
      - couverts (serres, jardins d'hiver).
    - d'utilité ....
      - fruitiers ....
        - vergers.
        - mixtes.
      - potagers....
        - maraichers.
        - bourgeois.
      - mixtes (potagers-fruitiers).
  - publics..........
    - d'agrément .....
      - oasis (*squares*).
      - places.
      - promenades et voies plantées.
      - de chemins de fer.
    - d'utilité ....
      - botaniques.
      - zoologiques.
      - d'acclimatation.
      - d'institutions, jardins-écoles, etc.
      - d'hôpitaux, fondations, etc.
      - gymnases.
      - d'Expositions.
  - anciens (à restaurer).
  - des régions chaudes.

Edouard Andrè, tavola tratta da *L'art des jardins: traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris 1879. Pag. 200. L' Andrè, nella sua opera ampia e sistematica, nel trattare i principi generali della composizione dei giardini distingue tra: *regole, generi, scene, stili.*

PARTE II. *ITINERARI (TRA ETICHE ED ESTETICHE DEL CONTEMPORANEO)*

Foto Carlo Fei. Tokyo, 1999.

3.

FARE PARCHI PER LE SOCIETÀ DEL XXI SECOLO

A chiusura di una rassegna di *modelli* di parco in chiave etica/estetica presentata nel capitolo precedente, si è scelta per il parco urbano del XXI secolo, la definizione di spazio etico ed estetico.
Il parco urbano è *sempre* un contenitore di valori etici, oltre che estetici: è la manifestazione di un pensare e di un fare *sulla* natura e *sulla* città, e costituisce la rappresentazione di un'idea di spazio sociale e di comunità urbana.
Come luogo per la vita di tutti i giorni e teatro delle relazioni sociali nel quotidiano, ogni parco costituisce una risposta estetica a bisogni e necessità del cittadino urbano: realizzarlo implica la capacità di dare corpo ad un sistema di materiali, culturali e naturali, e di elementi, reali e ideali, visibili e invisibili. Il paesaggista è il traduttore di un *clima estetico* generale e agisce a livello locale per dargli forma e sostanza in un ambiente vivente.
Se uno dei caratteri della contemporaneità è costituito dalla velocità dei mutamenti di luoghi e bisogni (individuali e collettivi), dal carattere dominante dell'ubiquità, e dal senso di contrazione dello spazio e del tempo, se la produzione di merce immateriale e realtà virtuale ha acquisito un ruolo preponderante nella economia della globalizzazione, quali sono oggi i più significativi valori in gioco per il progetto paesaggistico che si confronta con i processi e le regole della modernizzazione? E ancora, in che modo possiamo fare tesoro della eredità, buona e cattiva, ricevuta dalla tradizione del Movimento Moderno e dalla retorica del Post-Moderno? Sono questi i principali nodi tematici affrontati nel primo paragrafo, in cui si cerca di porre in evidenza il significato dei concetti di *qualità*, di *memoria*, e di *identità*, paradigmi strategici del progetto urbano e paesaggistico, rispetto ai processi di modernizzazione che hanno determinato le trasformazioni della città nel corso del Novecento.
Nella città che oggi più che mai "è mobile, va, non è ferma"[1], incerta nella definizione dei suoi limiti, delle sue forme, anche il parco, come idea e come spazio urbano, cambia i suoi connotati. Uno dei rischi più evidenti delle città-metropoli-megapoli dell'epoca digitale, è quello della perdita del senso dello spazio e di una metrica spaziale, ("l'energia che sprigiona il territorio post-metropolitano è essenzialmente de-territorializzante, anti-spaziale" afferma ad esempio Massimo Cacciari[2]), e, di conseguenza, di una sua leggibilità.
Ben lontano dal riproporre asetticamente i modelli plasmati nella concezione Ottocentesca, il parco urbano contemporaneo si candida a diventare figura di misura, di controllo dello spazio, un luogo di lettura di uno *spazio-tempo del territorio.* Il parco non è un contenitore chiuso (destinato a promuovere esperienze surreali di natura, divertimento, cultura, *cronicizzate come la malattia negli ospedali*)[3], bensì un ambito di relazioni aperte, interne ed esterne: con i cicli della città, da cui dipende per la sua sopravvivenza e la sua durata nel tempo, con quelli della natura, che ne costituisce il principale elemento di definizione, con quelli delle ritualità sociali della comunità che lo vive.
Il parco è prima di tutto un *luogo per abitare la città* che presenta elevate capacità di adattamento, morfologico, figurativo e funzionale, alle diverse sollecitazioni che la città stessa, trasformandosi,

---

[1] MASSIMO CACCIARI, *La città*, Pazzini Editore, Rimini 2004. Pag. 13.
[2] MASSIMO CACCIARI, op.cit. Pag. 50.
[3] Si fa qui ancora riferimento alle riflessioni di Cacciari, che contrappone il concetto filosofico di *spazio chiuso,* in cui l'esistenza metropolitana viene congelata, che "naturalmente non è soltanto l'edificato definito in base ad una funzione, a una sola 'proprietà'; è anche, e più ancora, il quartiere 'residenziale' e basta; spazi chiusi sono i parchi divertimento, dove il divertimento stesso viene 'cronicizzato', come la malattia negli ospedali, l'istruzione nelle scuole o nei campus, la cultura nei musei e nei teatri". MASSIMO CACCIARI, op.cit. Pag. 51.

determina. La varietà morfologica e funzionale dei parchi del XXI secolo molto dipende dal cambio di visione rispetto alle trasformazioni urbane: parco e giardino diventano strategie di rifigurazione, acquistano valore come vuoti strutturanti di un sistema, come elementi di qualificazione estetica puntuale, di ricostruzione di un'immagine e di una idea di città, in cui naturale e artificiale si compenetrano l'uno nell'altro, virtualmente e realmente. Con l'obiettivo di riconquistare per la città una metrica spaziale, una continuità figurativa, una funzionalità ecologica, i nuovi parchi nascono negli spazi residuali lasciati dalle nuove infrastrutture, nei frammenti svuotati di tessuto costruito, come strategie spaziali di riqualificazione ambientale, come collante tra pezzi di città sparsi nel caos che i processi di urbanizzazione hanno prodotto, e continuano inevitabilmente a produrre. La dominanza del concetto di ibridazione come carattere esplicativo della varietà e variabilità delle recenti esperienze di *verde urbano*, rende appropriato l'uso della definizione di *specie di parchi.* Rispetto a questa si propone una classificazione delle diverse morfologie e topografie del parco contemporaneo.

3.1 VALORI IN GIOCO E PROCESSI DI MODERNIZZAZIONE

"Schiller - tanto nomini*…non dico altro - fu il primo a parlare di una <<educazione estetica>> (…).*
<<L'uomo – scriveva il gran Federico – gioca unicamente quando è uomo nel senso pieno della parola,
ed è pienamente uomo unicamente quando gioca>>.
Da un'affermazione tanto decisa egli partiva per giungere addirittura all'idea di uno <<Stato estetico>>,
al quale riservava il compito di <<dare la libertà attraverso la libertà>>.
Sarà stata un'idea sbagliata,
ma intanto noi, purtroppo,
abbiamo avuto lo <<Stato etico>>:
e c'è costato sangue e lacrime."
Gianni Rodari, 1973[4]

Un nome per la nostra epoca

In *City as landscape*, pubblicato nel 1996, Tom Turner tratteggia nella introduzione una lettura degli orientamenti socio-culturali degli anni Novanta. Ritenendo ormai in fase di superamento la condizione post-moderna, propone di riconoscere una nuova categoria, *post-post-modernism*, per definire l'epoca contemporanea. Per inquadrare gli scenari di fine secolo, Turner si avventura dentro l'insidioso territorio delle nominazioni e, avvalorando la tesi di una processualità del tempo lineare, sceglie tra le tante possibili la definizione più semplice: l'aggiunta del suffisso *post* precisa l'idea che siamo andati avanti e ci troviamo in un segmento epocale dopo il moderno, dopo il post-moderno. L'intento del paesaggista pare di tipo pragmatico didattico: niente a che vedere con la cosiddetta *sindrome di Colombo*.[5]
Secondo Turner, possono essere rilevati numerosi segni a testimonianza di un cambio di atteggiamento mentale e culturale, e quindi operativo, utili a dimostrare che molti dei paradigmi post-moderni si sono sgretolati, per essere sostituiti da altri. Un esempio? Le attuali tendenze della pianificazione e della progettazione urbana europea, in cui si registra un ritorno di attenzione alle regole, alla riscoperta dei valori della tradizione e della memoria storica, in cui viene recuperato in termini più flessibili (e *snumerati*) il concetto di zonazione, spurgato del significato meramente igienico-funzionalista. Le zone considerate dai pianificatori contemporanei non sono di tipo mono-funzionale, ma prevedono un approccio interculturale, interdisciplinare.

"New zones can be visual, historic, ecological, cultural, or they can give a spatial dimension to belief".[6]

Con un tono vivacemente enfatico, e con un tocco di proverbiale humour inglese, Turner conclude infine il primo capitolo del suo libro affermando:

"Coherent, beautiful and functional environments are wonderful things, which can be produced in different ways. The modernist age, of *'one way, one truth, one city'*, is dead and gone. The postmodernist age of '*anything goes*' is on the way out. Reason can take us a long way, but it has limits. Let us embrace post-postmodernism – and pray for a better name".[7]

---

[4] GIANNI RODARI, *La grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, 2001. Pag. 173. Prima ediz. dell'opera: Eianudi, 1973.
[5] La sindrome di Colombo, "temutissima dai critici", "è facilmente riconoscibile dall'ansia spasmodica della nominazione: da quella coazione a classificare, cioè, generata dalla paura di incorrere nella stessa fatale valutazione del navigatore genovese, tristemente spentosi a Valladolid ignorando di aver scoperto il nuovo mondo." FULVIO IRACE, *Dimenticare Vitruvio*, Ed. IlSole24Ore, Milano 2001, pag. 200.
[6] TOM TURNER, *City as landscape. A post-postmodern view of design an planning*, E&FN Spon, London 1996,pag. 10.
[7] TOM TURNER,*Ibidem*.

Sopra, lo scenario urbano *pop* di una famosa opera di Roy Lichtenstein, *This Must tbe Place*, 1968.
Sotto, il quartiere Le Vele a Scampia, Napoli, dopo l'intervento di demolizione di uno dei blocchi, nel 1998. Un caso italiano recente di *rottamazione di edilizia post-bellica priva di qualità*. La riqualificazione urbana delle periferie prodotte in un incubo modernista avanza a colpi di esplosivo pianificato: il recupero del *senso del luogo* è tra i valori in gioco. Si cerca di attuarlo anche rimodellando i vuoti: a Secondigliano, il grande parco di 20 ettari inaugurato ai piedi delle Vele nel 1994, (*in alto a destra*) avrebbe dovuto contribuire a combattere il degrado di questa scheggia di città. Ma il tentativo è fallito: un parco da solo, trattato in prevalenza come elemento formale, non è un rimedio alla mancanza di senso di comunità e di coesione sociale!

Ma è davvero così? Per conquistare la capacità di costruire luoghi coerenti, belli e funzionali, basta liquidare teorie e pratiche di modernismo e post-modernismo, ponendoci sopra una pietra tombale? E' questo l'atteggiamento per affrontare il nuovo millennio fiduciosi in un cambiamento radicale delle prassi e degli approcci alla progettazione ed alla pianificazione della città e dei suoi sistemi spaziali?
La lettura, candidamente sibillina, che Turner ci propone si inserisce in un mosaico critico, epistemologico ed interpretativo composto da una vasta costellazione di contributi autorevoli[8]. Ad essere poste in evidenza sono la complessità e le aporie della condizione contemporanea, letta ruotando intorno ai concetti di modernità e di modernizzazione.
In un suo recente saggio Frederic Jameson[9], che all'inizio degli anni Ottanta del Novecento aveva brillantemente teorizzato sul fenomeno allora vincente del postmoderno, argomenta sul ritorno non previsto di una modernità singolare, svolgendo un'attenta analisi che passa in rassegna le contraddizioni e le antinomie dei processi culturali in atto. Nell'introduzione al saggio, così stigmatizza la curatrice della edizione italiana, Carla De Benedetti:

"Ora si direbbe che l'epoca non sappia più come definirsi, moderna, postmoderna, tardo moderna, neomoderna. Che l'Occidente non sappia più come rappresentarsi, se sull'orlo dell'implosione o se, al contrario, in espansione e se la sua cultura sia in divenire oppure immobilizzata nell'epigonalità. Queste oscillazioni e inquietudini, che si registrano sia in campo artistico che in quello geopolitico, e che naturalmente coinvolgono anche le autodescrizioni dell'economia e della tecnologia occidentali in rapporto ai paesi del cosiddetto Terzo mondo, portano in primo piano gli aspetti paradossali della nozione di modernità, e anche le ambiguità della sua pretesa liquidazione da parte del postmoderno."[10]

La ricerca nominale per battezzare in maniera pertinente la nostra epoca costituisce un campo di interesse aperto, e pare proporsi come un buon "modo per osservare più da vicino ciò che sta prendendo forma"[11].
Si può parlare di era globale, oppure era postbiologica o postumana, dato che "dall'invenzione della pillola, la tecnologia ha acquisito un tale controllo sui vari processi della vita umana che la dominanza biologica nella selezione e nella protezione della specie sta iniziando a declinare"[12]. O ancora, si parla di epoca digitale, meglio, di epoca virtuale.

"La digitalità oggi è una condizione pervasiva. Influisce su di noi creando un nuovo spazio, accanto agli spazi mentale e fisico che occupiamo, non solo singolarmente e collettivamente come gli altri due, ma in via particolare, specifica e preferenziale in modo connettivo"[13].

I valori del contemporaneo: qualità, memoria, identità

Provare a risalire le correnti di valori socio-culturali che attraversano questa epoca e che costituiscono il nutrimento del pensiero contemporaneo, costituisce una tappa interpretativa d'obbligo. La proposizione di una lettura della variegata mappa delle topografie dei parchi urbani contemporanei, filtrata da possibili categorie interpretative, spinge a farsi carico di una riflessione

---

[8] Negli anni Novanta vengono pubblicati, o trovano una più ampia diffusione sul mercato editoriale internazionale, alcuni di quelli che sono ora considerati *classici della teoria della cultura*: saggi e contributi critici da parte di filosofi, politologi, sociologi, antropologi, critici d'arte, eccetera, che costituiscono un fondamentale repertorio critico-analitico degli effetti del processo di modernizzazione sulle società contemporanee, e dei "mali" della modernità. Tra i più noti: DAVID HARVEY, *The condition of Postmodernity,* Blackwell, Oxford 1989. Ed. it. *La crisi della modernità*, EST, Milano 1997; ALAIN TOURAINE, *Critique de la modernité,* Parigi 1992. Ed. it. *La critica della modernità*, EST, Milano 1997; CHARLES TAYLOR, *The Malaise of Modernity,* 1991. Ed. it. *Il disagio della modernità*, Ed. Laterza, Roma – Bari 1994.
[9] Docente di Letterature comparate alla Duke University di Durham, Frederic Jameson è ritenuto tra i più autorevoli teorici del postmoderno. Nel 1984 ottenne ampia notorietà con la pubblicazione di *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo.*
[10] CARLA BENEDETTI, *Introduzione. Il revival della modernità* in FREDERIC JAMESON, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Sansoni, Milano 2003.
[11] Pag. 8.DERRICK DE KERCKHOVE, *Un nome per l'epoca* in "Domus" 822, gennaio 2000. Pag. Citato in pagg.71-72.
[12] DERRICK DE KERCKHOVE, *Ibidem.*
[13] DERRICK DE KERCKHOVE, *Ibidem.*

sulle retoriche ed i paradigmi della cultura contemporanea, lanciando insieme uno sguardo a "passato e futuro delle città"[14].
Come sostiene Giovanni Cerami:

> "Descrivere le avventure del progetto moderno del giardino non può essere scisso dalla ricostruzione delle vicende che riguardano più in generale il tema della Modernità, e non solo per le relazioni con il suo principale <<luogo>> di appartenenza (e cioè la città), ma anche con gli aspetti letterari, filosofici, poetici ed estetici, in una parola <<culturali>>, che ne costituiscono i presupposti sociali"[15].

Spaesamento, deterritorializzazione, frammentazione, smarrimento del senso di identità, della storia e di luogo: sono questi alcuni dei nodi concettuali del pensiero contemporaneo, affrontati nel consueto oscillare tra tradizione ed innovazione, tra valori del passato e idee di futuro, tra senso del sacro e del divino e fiducia nella Scienza e nella Tecnica.
E' qui, in questo sconcerto della condizione dell'uomo e della società del XXI secolo, che affondano le loro radici le ragioni del dibattito attuale sulla crisi identitaria dell'individuo, ma anche quello sulla costruzione delle nuove *identità paesistiche e urbane*. Ed è un dibattito dai toni cangianti, legato com'è alle riflessioni sui sempre più tumultuosi mutamenti socio-culturali (improntati sui temi del pluralismo, della coesione, del multiculturale), e che sollecita approfondimenti in ambiti diversi del sapere. Investendo lo spazio dell'abitare e delle relazioni tra l'uomo e l'ambiente, la natura ed il paesaggio, il discorso coinvolge direttamente le discipline della progettazione dei luoghi. Sappiamo che ogni forma di paesaggio, urbano e non, rappresenta la cultura della società che lo ha plasmato e ne costituisce il teatro della vita quotidiana. Ecco perché è opportuno prendere in considerazione alcuni tra i temi sociologici, antropologici, di cultura del progetto della città attualmente più dibattuti, e che sono fondativi della questione etica/estetica applicata alla costruzione delle forme urbane contemporanee. E del resto pare esistere una stretta analogia, una corrispondenza non casuale tra la terminologia del disagio utilizzata dalle scienze umane (psicologia, antropologia, sociologia) e quella in uso tra ecologi del paesaggio, paesaggisti, urbanisti per definire gli effetti prodotti dall'urbanizzazione su paesaggio e territorio. Se, come argomentano vari autori, la personalità dell'uomo contemporaneo è sempre più a rischio di frammentazione e perdita di identità, se la sua vita è deprivata di qualità, sovresposta ad una produzione incessante di immagini sempre nuove, e finisce per formarsi nel caos quotidiano e nello smarrimento del senso dei valori della storia, medesima lettura viene data rispetto ai paesaggi della contemporaneità.
Qualità *versus* quantità pare essere diventato il paradigma per le trasformazioni delle città del XXI secolo. Dopo decenni di sfrenato e abusato funzionalismo, la prassi basata sul principio della *forma segue la funzione* è stata prima direttamente ribaltata dal pensiero del post-moderno più convinto in la *funzione segue la forma* (si pensi ad esempio alla filosofia progettuale adottata negli anni Ottanta da Bernard Tschumi per il Parc de la Villette), poi, superata in parte la fase degli estremismi radicali, tradotta in una visione progettuale che non appare più così ideologicamente ancorata a dualismi oppositivi. Il concetto di *qualità,* nel dibattito sui modi e gli strumenti di miglioramento degli scenari urbani e paesistici dell'ordinario, viene di norma associato a valutazioni di tipo estetico-architettonico, ecologico-ambientale e culturale-sociale.
Parlare di *qualità dei paesaggi urbani* significa allora cercare quelle caratteristiche che rendono le città belle, vivibili, ambientalmente sane, socialmente eque, non immemori dei valori storici. Così, superata lo stordimento da standard di quantità, si è passati alla ricerca degli indici di qualità, di parametri di valutazione il più possibili oggettivi rispetto a qualcosa che non è poi così facilmente oggettivabile.
"Da un lato, è infatti possibile parlare di una *qualità oggettiva* degli spazi urbani, valutabile quantitativamente, da misurare e pianificare con strumenti che usano il linguaggio esatto dei numeri; dall'altro esiste una *qualità soggettiva,* una qualità che si colloca in una precisa prospettiva

---

[14] Con riferimento al titolo del libro del giornalista Mario Fazio, *Passato e futuro delle città. Processo all'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino, 2000.
[15] Giovanni Cerami, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Editori Laterza, Roma Bari, 1996. Pag.149.

storico-culturale che sfugge a queste logiche *numerabili*, e che pone sul tavolo a cui stanno seduti pianificatori, tecnici e amministratori, questioni di estetica, di semiotica, di antropologia, di sociologia e che parimenti deve essere stimata e sostenuta. Nel primo caso possono essere messe a punto metodologie e criteri scientifici, nel secondo si tratta di riconoscere una non meno importante sfida culturale, legata ad una ritrovata necessità di promuovere e costruire una vera e propria cultura del progetto dei luoghi dell'abitare, destinata a confrontarsi con l'immaginario collettivo, a promuovere la partecipazione dei cittadini, a tradurre in progetto le comuni istanze di qualità della vita di tutti i giorni.
Facciamo un esempio. La presenza di un bosco urbano migliora *oggettivamente* il microclima del quartiere in cui si colloca, forse dell'intera città. Il verde urbano, inteso sia come servizio, che come standard o come sistema, apporta *oggettivamente* un miglioramento della qualità urbana generale. In termini di ecologia urbana, il miglioramento è quantificabile*:* attraverso l'uso di determinati indicatori misurabili la qualità dell'aria e del microclima urbano, l'incremento della biodiversità, l'incremento della mobilità pedonale e ciclabile, l'ampiezza delle superfici permeabili per esempio. Posso *misurare* il grado di ombreggiamento delle diverse associazioni vegetali; la capacità di assorbimento di CO_2 di una determinata specie arborea; l'effetto frangivento di una barriera verde; la differente quantità di biomassa generata da un bosco misto di caducifoglie o da una prateria a parità di superficie coperta.
La *qualità*, in questo caso, è data quindi dalle proprietà intrinseche degli elementi valutati, che fanno riferimento ad un sapere, a parametri scientifici applicabili indipendentemente dal punto di vista del soggetto che osserva.
Il dato qualitativo viene tradotto in entità misurabili, che aprono la strada alla creazione di nuovi strumenti scientifici capaci di indirizzare le politiche e la progettazione di nuovi spazi aperti nel segno della qualità ecologica e ambientale, secondo i principi delineati anche con il concetto di città sostenibile.
Parallelamente, però, la *qualità urbana* e dei suoi luoghi è data anche da fattori culturali, soggettivi, dipendenti dall'immaginario collettivo e dalle tradizioni appartenenti alle diverse epoche storiche, alle varie realtà geografiche, alle singole comunità. In questa prospettiva, ripensando ancora al bosco urbano, assume particolare interesse la ricerca progettuale delle forme, dei colori, dello studio delle associazioni vegetali, dello schema di piantagione, del rapporto tra vuoti e pieni, delle modalità di gestione da attuare in fase di mantenimento, ma anche la lettura simbolica che di quel bosco può esserne favorita.
Nella città storica, con l'idea rinascimentale di città come giardino di pietra, la bellezza era fortemente correlata alla qualità ed alla potenza simbolica dei suoi edifici pubblici e religiosi."[16]
Nella città del XXI secolo, la questione ecologica e ambientale è stata assunta come paradigma (per lo meno a livello concettuale), e la qualità viene fatta dipendere più saldamente dalla configurazione del sistema degli spazi aperti (pubblici e privati, non solo *verdi* ma in varietà cromatica), che si vorrebbe avere esteso e variamente articolato in differenti classi di ruolo[17].
Non è solo un fatto di illuminismo culturale: in gioco ci sono anche valutazioni di tipo economico. Si è capito che la qualità paga[18].
I processi di modernizzazione urbana scelgono la strada della qualificazione estetica e funzionale come investimento di capitale economico: per esempio si sa che case e uffici in edifici di un certo pregio architettonico e che si affacciano sul *verde* si vendono meglio.

---

[16] Anna Lambertini, Silvia Mantovani, *Controllo di qualità dei paesaggi urbani,* Documento di introduzione al seminario del Dottorato di progettazione Paesistica, *Spazi aperti pubblici e qualità urbani* con Lorenzo Vallerini, 15 Novembre 2004, c/o DUPT, Firenze. Sul tema della scelta di indicatori di qualità per il verde urbano è attualmente in corso la ricerca di dottorato di Silvia Mantovani.
[17] Per un approfondimento del tema si rimanda a Guido Ferrara, *Il sistema degli spazi aperti, le aree di pregio, il verde urbano,* in Andrea Pochini ed altri, *Strumenti urbanistici e pianificazione ambientale e paesaggistica*, Protagon, Perugia, 1991; Guccione Biagio, Paolinelli gabriele, *Piani del verde & Piani del paesaggio*, Alinea, Firenze, 2001.
[18] "*Good architecture makes money*", è il motto di un noto operatore immobiliare britannico, apprezzato per la sua attenzione ai temi della qualità urbana. Cit. in Alessandro Vignozzi, *Urbanistica e qualità estetica. La lezione della Gran Bretagna*, Franco Angeli, Milano, 1997. Pag. 7. A questo volume si rimanda per un approfondimento della questione dell'*aesthetic control* applicata all'*urban design*, nell'esperienza inglese.

Un convegno tenutosi a Milano nel 2003 dal titolo emblematico *Etica ed estetica dello sviluppo immobiliare*, porta il segno dei tempi. Tra i relatori invitati Norman Foster che, intervistato sul tema, dichiara:

"La qualità della vita nelle nostre città è direttamente collegata alla qualità del disegno. E la qualità è anche una attitudine mentale. Per questo è importante che si mettano insieme uomini di varie discipline, dagli architetti agli urbanisti, da chi costruisce case a chi progetta il paesaggio (…) La scommessa di tutte le città è come unire l'alta densità abitativa con l'alta qualità della vita urbana, che è fatta non solo dal tipo di palazzi ma soprattutto dalle infrastrutture, dagli spazi pubblici, dai parchi, dalle strade e dalle piazze"[19].

Il concetto di *qualità*, compenetrandosi in quelli di *memoria* e *identità*, passa da valore culturale a nuovo paradigma delle trasformazioni. Una sfida esaltante, ma non facile, quella che si determina per il progettista contemporaneo che si trova a muoversi su un terreno per sua natura fertile di contraddizioni, divenuto inevitabilmente sempre più scivoloso dopo la caduta delle certezze della ideologia *modernista*: quello del cambiamento.

"*La tua nuova abitazione a Novoli, nel parco*" recita il depliant di promozione commerciale dell'*Immobiliare Novoli*, società costruttrice del nuovo quartiere S. Donato a Firenze, nell'area ex – Fiat, alle porte della città. Si tratta di una poderosa operazione urbanistica, che ha inventato un nuovo pezzo di città plurifunzionale, come ben si vede dall'immagine del plastico, e su cui molto si è discusso. Il parco, progettato dallo Studio Gabetti ed Isola, occupa un terzo del lotto e mima, con una certa pretenziosa leziosità, il gusto del pittoresco Ottocentesco. Gli edifici residenziali sono proposti dichiaratamente "in uno stile architettonico nel recupero della tradizione fiorentina". Incistato nello squallore di una amorfa periferia segnata dal blocco edilizio e dal rettifilo a scorrimento veloce, l'intero quartiere pare armarsi di una sua propria ideologia figurativa, per chiudersi in una idea nostalgica di qualità fondata su una serie di stereotipi.

Trasformazioni urbane tra miti della modernità e impulsi di modernizzazione

La modernizzazione può essere definita come "l'insieme dei processi di cambiamento su larga scala mediante i quali una determinata società tende ad acquisire le caratteristiche economiche, politiche, sociali e culturali considerate proprie della modernità"[20]. Se la *modernizzazione* implica un'idea di processualità, la *modernità*, viene intesa invece come l'insieme delle specifiche modalità della vita sociale e della cultura che in essa si affermano.

---

[19] Cfr. *Foster: <<Qualità e rispetto del passato>>,* Estratto da "La Repubblica" di Mercoledì 9 luglio 2003, in "OA Notizie", N° 28, settembre 2003. www.ge.archiworld.it

[20] ALBERTO MARTINELLI, *La modernizzazione*, Editori Laterza, Roma – Bari, 1998. Pag. 3. Alberto Martinelli è sociologo, docente di "Sociologia" alla Bocconi di Milano, è stato preside della Facoltà di Scienze Politiche e professore ordinario di "Scienza politica" all'Università degli Studi di Milano.

La modernità ha inventato la *tradizione del nuovo*. L'etimologia del termine parla chiaro: il tardolatino *modernus*, risale alla fine del V secolo d.C. e deriva da *modo*, che vuol dire "adesso, recentemente", e viene usato in relazione oppositiva rispetto ad *antiquus*. La rivalità tra antico e moderno, con la contrapposizione tra i valori del futuro e quelli del passato, ha una tradizione secolare, e si è rivestita di sfumature e concezioni differenti nelle varie epoche, dando luogo a veri e propri ribaltamenti nella concezione di *bello* e di *buono*.
Nel pensiero medievale, ad esempio, "la netta distinzione tra il tempo sacro e il tempo profano e tra la città di Dio e la città dell'uomo induce a svalutare il nuovo come espressione di superficialità e di vanità. E allo stesso tempo, l'esperienza quotidiana della popolazione, che vive in grande maggioranza nelle campagne, mantiene in vita la concezione naturalistica del mondo antico che considera il tempo a immagine del ciclo delle nascite e delle morti, della successione delle stagioni dell'anno, e dell'alternarsi del giorno e della notte"[21]. Umanesimo e Rinascimento, invece rivalutano il tempo secolare e l'interesse per la realtà mondana, rivendicandone l'autonomia. Si affermano una nuova fiducia nella ragion critica e nella creatività umana, nell'Arte e nella Tecnica.
La contrapposizione tra antichi e moderni viene trattata abilmente nel pensiero filosofico di Bacone, che all'opinione tradizionale secondo cui gli antichi sono più saggi, oppone l'argomento della "vera antichità" dei moderni. I moderni hanno infatti potuto beneficiare di una più lunga storia del mondo, e quindi, se la verità è figlia del tempo, sono più vicini alla verità.
Ma è con l'Illuminismo che si compie l'identificazione fondamentale del moderno con il *qui* ed *ora*: *moderna* è la società in cui si vive. Nella seconda metà del XVIII secolo si apre quindi la strada ad una idea di modernità che trova nel tema del *progresso* il suo centro e la sua ragione: l'*historia magistra vitae* della massima ciceroniana scende di cattedra, ed il concetto è chiaro: il passato ci può aiutare a capire ciò che siamo ma cessa di far luce sul futuro[22]. L'idea di modernità implica un atteggiamento mentale ed operativo, etico, che vive nel presente ed è teso verso il futuro, promuove l'innovazione ed è avido di novità.
La rivoluzione francese, *prima rivoluzione moderna*, introduce la frattura tra presente e passato, e dona alla modernità "forma e coscienza caratteristica, basata sulla ragione". Con la rivoluzione industriale le viene conferita poi la sua propria "sostanza materiale"[23].
E' con lo "sviluppo esplosivo, la forza del vapore e dell'acciaio" legati alle accelerazioni dei mutamenti economici, culturali e politici delle società della industrializzazione che si viene a determinare una vera e propria rivoluzione del pensiero: la modernità assume il significato di affermazione di libertà e di diritti. Prende forma il grande paradosso di una modernizzazione che affonda contemporaneamente le sue radici nella formazione delle democrazie moderne e nell'affermazione dei principi di egualitarismo sociale, ma anche nella costruzione di un sistema capitalistico destinato, nella sua maturazione legata a meccanismi di portata sempre più *globalizzante*, a determinare nel tempo e nello spazio forti squilibri economici e culturali, tra i vari paesi, le differenti società ed i diversi gruppi sociali.

"Gli ambienti e le esperienze moderne superano tutti i confini etnici e geografici, di classe e di nazionalità, di religione e di ideologia: in tal senso si può davvero affermare che la modernità accomuna tutto il genere umano.
Si tratta comunque di una unità paradossale, di una unità della separatezza, che ci catapulta in un vortice di disgregazione e rinnovamento perpetui, di conflitto e di contraddizione, di angoscia e di ambiguità"[24].

La lettura del processo di modernizzazione e dei suoi effetti sulle trasformazioni, anche spaziali, del territorio europeo, comprende le questioni legate all'avanzata del capitalismo maturo[25] ed ai suoi effetti sullo sviluppo della città, luogo per eccellenza della modernità[26].

---

[21] ALBERTO MARTINELLI, op.cit., 1998. Pag.4.
[22] Cfr. ALBERTO MARTINELLI, op.cit., 1998. Pagg. 5-7. Pare opportuno riportare "la formulazione radicale di questo atteggiamento" contenuta in Tocqueville, nella citazione riportata da Martinelli: "sono ritornato indietro di età in età fino alla più remota antiquità, ma non ho trovato qualche cosa di analogo o parallelo a ciò che accadeva ai miei occhi, (…) il passato ha cessato di far luce sul futuro". Pag. 6.
[23] Cfr. ALBERTO MARTINELLI, *ibidem.*
[24] MARSHALL BERMAN, *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna, 1985. Pag. 25. Citato in ALBERTO MARTINELLI, op.cit., 1998. Pag. 10.

Da Martinelli si desume la seguente elencazione degli aspetti essenziali associabili ad un qualsiasi tipo di processo di modernizzazione:

"1. lo sviluppo della scienza e della tecnologia, come fonte primaria della crescita economica e del cambiamento sociale, e come maggiore capacità di controllo della variabilità dell'ambiente naturale e dell'incremento demografico; le grandi scoperte scientifiche hanno anche cambiato le nostre raffigurazioni dell'universo e del posto che vi occupiamo e le nostre concezioni dell'evoluzione biologica;
2. l'industrializzazione, fondata sulla tecnologia delle macchine e sull'energia meccanica, che aumenta enormemente la capacità di produrre e scambiare beni e servizi di quantità e valore crescenti;
3. il progressivo formarsi di un mercato capitalistico globale e l'intensificazione dell'interdipendenza economica tra le varie società nazionali e tra le varie regioni del mondo;
4. la differenziazione strutturale e la specializzazione funzionale delle diverse sfere della vita sociale (…) che danno vita a nuove forme di potere e di lotta di classe e comportano nuovi problemi di integrazione e di governo della complessità sociale;
5. la trasformazione della struttura delle classi e dei ceti e l'aumento della mobilità sociale, i cui tratti salienti sono il declino dei contadini, la crescita della borghesia e della classe operaia, e l'espansione e diversificazione dei ceti medi;
6. lo sviluppo politico (…);
7. la secolarizzazione, intesa come "disincanto del mondo", come emancipazione della società civile e della conoscenza scientifica dal controllo religioso, e come privatizzazione della fede;
8. l'affermarsi dei valori tipici della modernità, in particolare l'individualismo, il razionalismo e l'utilitarismo;
9. gli sconvolgimenti demografici che hanno sradicato milioni di persone dai loro habitat ancestrali e la concentrazione della maggioranza della popolazione in realtà urbane funzionalmente complesse, culturalmente pluralistiche, e socialmente eterogenee quando non addirittura caotiche;
10. la privatizzazione della vita familiare, il suo isolamento dal controllo sociale della comunità e la separazione del luogo di lavoro dal luogo di residenza;
11. la democratizzazione dell'istruzione e lo sviluppo della cultura di massa e del consumo di massa;
12. lo sviluppo dei mezzi di comunicazione materiale e simbolica che abbracciano e uniscono i popoli e le società più disparate;
13. la compressione del tempo e dello spazio e la loro organizzazione secondo le esigenze della produzione industriale e della competizione nel mercato mondiale."[27]

Questa lista contiene, a ben vedere, tutti le questioni che costituiscono argomento di confronto rispetto alle politiche della sostenibilità dello sviluppo e relativamente ai limiti e alle potenzialità degli attuali modelli di trasformazione urbana. E' ancora Martinelli che ci indica una serie di soglie critiche dello sviluppo sociale, da ricondursi alle contraddizioni tra i diversi aspetti della modernizzazione, e da non interpretarsi secondo una precisa successione temporale: si tratta di soglie che "spesso si sovrappongono l'una all'altra (…); ma in generale l'incapacità di risolvere in tutto o in parte una delle crisi compromette la possibilità di superare le crisi contigue"[28].
Sette sono le soglie critiche descritte[29], e di queste, due coinvolgono direttamente la progettazione urbana e paesaggistica: *urbanizzazione,* come rapporto tra crescita urbana e opportunità di

---

[25] Si tratta allora di considerare l'azione combinata dei cosiddetti *grandi processi di fine millennio*, che ancora nel saggio di Martinelli che ha costituito riferimento preferenziale per la stesura di questo sottoparagrafo, vengono suddivisi in tre ampi gruppi: 1. le trasformazioni del capitalismo (globalizzazione dell'economia, passaggio dall'organizzazione del lavoro di tipo fordista - taylorista a forme automatizzate e flessibili, centralità del consumo rispetto alla produzione); 2. il rapido e massiccio sviluppo economico dei paesi dell'Asia orientale e di alcuni paesi dell'America Latina che perseguono modelli basati tra liberismo economico ed autoritarismo statale; 3. Il crollo dell'Unione Sovietica, la riunificazione tedesca, e l'avvio del complicato percorso di trasformazione economica e politica dei paesi postsovietici e postcomunisti dell'Europa orientale.

[26] Fornisce una chiara sintesi storica sul tema dell'evoluzione delle città e delle metropoli nell'età contemporanea, messa in rapporto con i processi di industrializzazione e di sviluppo economico il bel saggio di CLEMENS ZIMMERMANN, *L'era delle metropoli*, Il Mulino, Bologna, 2004.

[27] ALBERTO MARTINELLI, op.cit., 1998. Pagg. 11 – 12.

[28] ALBERTO MARTINELLI, op.cit., 1998. Pag. 60.

[29] Le soglie critiche individuate e descritte da Martinelli sono le seguenti: 1. *controllo demografico*, cioè il rapporto tra crescita demografica e aumento delle risorse prodotte; 2. *Urbanizzazione*; 3. *Conflitto di classe; 4. Scolarizzazione;*

occupazione nelle grandi aree metropolitane, e *questione ambientale,* cioè l'emergere di una contraddizione sempre più accentuata tra crescita tecnico - industriale e tutela dell'ambiente .
La forte accelerazione impressa alla crescita urbana nella seconda metà del Novecento, in Europa come nel resto del mondo, è legata a doppio filo ai problemi del degrado ecologico ambientale e sociale di luoghi e paesaggi, problemi che costituiscono i più importanti temi di riflessione progettuale per architetti, urbanisti e paesaggisti alle prese con la riqualificazione e riconfigurazione di ampie porzioni di città e di territori periurbani.

"Le città sono le sedi e le fonti principali dello sviluppo economico, dell'innovazione tecnologica e dei servizi collettivi. Nello stesso tempo esse offrono i peggiori esempi di congestione, inquinamento, declino industriale ed esclusione sociale" [30].

Il commento è riportato in un documento del 1993 della Comunità europea. Lapidario, ma efficace per mettere immediatamente a fuoco i principali nodi della questione ambientale e della vivibilità dei centri urbani.
Dati alla mano, l'Europa risulta il continente più urbanizzato del mondo, con circa il 75% della sua popolazione che vive in insediamenti classificati come urbani. Inoltre, anche nei paesi come l'Italia dove la percentuale è inferiore, la dipendenza dalle città per lavoro e per servizi è tale per cui si può affermare che oggi tutte le componenti della società e dell'economia e tutte le parti del territorio sono strettamente dipendenti dalle città.
Degrado dei centri storici e delle periferie, carenza di servizi ed infrastrutture, inquinamento ambientale, contrazione degli spazi aperti a fronte di un accentuato avanzamento dello spazio edificato, dismissione ed abbandono di aree industriali, progressivo impoverimento delle risorse, perdita della qualità urbana ed ambientale, difficoltà di smaltimento dei rifiuti: questi i mali che colpiscono con maggiore evidenza gli insediamenti urbani del XXI secolo.
La città è diventata metropoli, megalopoli, la sua forma da compatta si è fatta diffusa, ha perso coerenza, si è sfilacciata. Ha smarrito i suoi limiti. Ed è proprio nel recupero del concetto di limite che si condensa la forza di un cambio culturale, a promozione di una idea di progresso e di sviluppo fondata sui principi chiave della *sostenibilità* e della *durevolezza.* Un limite indispensabile è di tipo fisico, e riguarda il consumo di suolo libero e di spazi aperti urbani e periurbani.
Nel *Rapporto sulle Città Europee Sostenibili* predisposto dal *Gruppo di esperti sull'ambiente urbano*[31] intorno alla metà degli anni Novanta del secolo scorso, ad esempio, si afferma: "In relazione alla sostenibilità si intende potenziare al massimo il ruolo ecologico degli spazi aperti all'interno del tessuto urbano, oltre a mantenere le loro funzioni sociali e ricreative.
Le aree verdi assolvono diverse funzioni ecologiche strettamente collegate alle questioni di gestione delle risorse naturali, compresi la gestione dell'acqua piovana, l'aumento della biodiversità e il miglioramento della qualità dell'aria."
La previsione di spazi aperti nei piani territoriali[32] è una delle opzioni politiche per la sostenibilità evidenziate dal Gruppo di Esperti. Di fatto, al momento non molti paesi europei hanno individuato con specifiche politiche nazionali la pianificazione e il riordino del sistema degli spazi aperti come attuazione di strategie più ampie di sviluppo sostenibile. Nei casi in cui è stato fatto, la strada scelta è quella dell'integrazione tra la pianificazione ambientale e la pianificazione dello spazio urbanizzato.
Il *verde* (valutato per superficie, tipologie di spazi, funzioni, sistema di relazioni, morfologia) viene utilizzato come indicatore di qualità della crescita urbana, la città stessa è paesaggio: varie ricerche scientifiche[33] sono in corso a livello internazionale per individuare nuovi strumenti per la

---

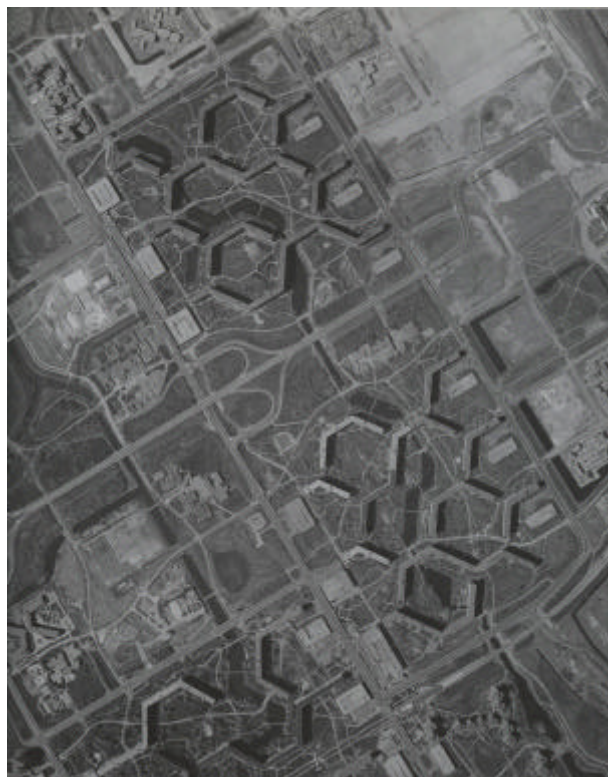
5.*Crisi fiscale dello Stato;* 6. *Trasformazione del ruolo e della condizione delle donne;* 7. *La questione ambientale*. Pagg. 59 – 66.

[30] Cce, Dg XVI 1993, 1

[31] Il Gruppo venne istituito nel 1991 dalla Comunità europea con il mandato di esaminare le modalità di inserimento degli obiettivi ambientali nelle future strategie di pianificazione dei sistemi urbani e territoriali, e fu composto da rappresentanti nazionali ed esperti indipendenti.

[32] Gruppo di Esperti sull'Ambiente Urbano, *Città Europee Sostenibili.* Relazione. Terzo Volume, Cap. 7, Par.1.3, Bruxelles, Marzo 1996.

[33] Alcuni riferimenti in merito si possono trovare sull'ottimo sito dell'OCS del Politecnico di Torino, www.ocs.polito.it

progettazione della qualità degli spazi aperti urbani. Stiamo vivendo in questi anni un cambio culturale decisivo: la Natura rientra in città come materiale strutturante vivente e come nuova strategia figurativa dopo decenni di *asettico*, *pratico*, *ideologico* verde urbano.

Il quartiere satellite di Bijlmereer ad Amsterdam, ultima area di espansione urbana realizzata in applicazione del criterio funzionalista del piano verde continuo. Progetto del Dipartimento di Pianificazione Urbana (G.S. Nassuth). 1962 – 1971.
(da HANS IBELINGS, *20 th Century Urban Design in the Netherlands,* Nai Publishers, Rotterdam 1999.)

Modernità e Modernismo per la ri-costruzione della città del Novecento

Si è soliti attribuire alle teorie ed alle esperienze del Movimento Moderno l'origine di un processo di svuotamento di contenuto e significato degli spazi aperti della città ed una caduta di figurabilità del parco/giardino come luogo pubblico.
Bernard Huet, urbanista francese, nel riferirsi all'idea di spazio enunciata nel manifesto dei Ciam, la *Carta di Atene,* il documento destinato a gettare le basi di buona parte dell'urbanistica dei cinquant'anni successivi[34], afferma che esso appare "omogeneo, isotropo e frammentario, sprovvisto di orientamento e privo di qualsiasi valore culturale, simbolico o storico… E' uno spazio considerato in termini meramente quantitativi, luogo ideale per l'applicazione della ripetizione industriale di elementi isolati identici l'uno all'altro, nonché luogo del frazionamento indifferenziato, della separazione funzionale e della segregazione, illustrata dalla tecnica della zonizzazione".[35]

[34] Per una revisione critica dei contenuti e dell'influenza della Carta d'Atene sull'urbanistica e le città del Novecento si veda il bel saggio di MARISTELLA CASCIATO, *Abitare – Lavorare- Coltivare il corpo e lo spirito – Circolare: le funzioni e la Carta d'Atene,* pagg. 17 – 20 in MATTEO PORRINO, *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot,* Mazzotta, Milano 2003.
[35] BERNARD HUET, *La città come spazio abitabile*, in "Lotus" n.41, 1984. Pag. 8. Citato anche da PAOLA DI BIAGI, *Lo spazio abitabile nei Congressi internazionali di architettura moderna*, in "Urbanistica" n.106, 1996, pagg. 168- 190. Pag. 169.

Con accenti simili, sostengono altri autori che nella città funzionale il parco “diviene verde urbano e territoriale: conquista una presenza propagata, ma perde sovente la sua riconoscibilità formale, trasformandosi in materia diffusa e interstiziale, incerta nel suo contenuto compositivo.”[36]
Nella prima parte della ricerca, si è già trattato della menomazione estetica e simbolica del progetto del verde prodotta dalla banalizzazione delle teorie del Movimento Moderno.

Insediamento suburbano danese degli anni Sessanta. Case unifamiliari con giardino per un paesaggio scandinavo *moderno*.
(da Virgilio Vercelloni, op. cit., 1990, Tav. 192.)

Pare il caso di riprendere il discorso, adesso, visualizzando la questione come una tappa dello svolgimento di un fulminante processo di modernizzazione, entro cui il Modernismo, come afferma Harvey, può essere letto come una “risposta estetica tormentata ed instabile alle condizioni di modernità prodotte”[37]. E poiché la città, per sua ragione di essere, costituisce al contempo meccanismo e luogo eroico della modernità, su di essa si imprime con evidenza la forma di quella risposta.
Tutta la storia delle teorie urbanistiche e delle pratiche di rinnovo urbano, dalla metà dell’Ottocento in avanti, offre evidenti declinazioni delle diverse edizioni della modernità.

“C’è un filo robusto che lega Haussmann (la ristrutturazione di Parigi intorno al 1860), le proposte di una <<città giardino>> di Ebenezer Howard (1898), Daniel Burnham (la <<Città Bianca>> costruita per la Fiera Mondiale di Chicago del 1893 e il Piano Regionale di Chicago del 1907), Garnier (la città industriale lineare del 1903), Camillo Sitte e Otto Wagner (con programmi complementari diversi per la trasformazione della Vienna *fin de siècle*), Le Corbusier (la *Ville Contemporaine* e il *Plan Voisin* proposto per Parigi nel 1924),

[36] Franco Panzini, *Per i piaceri del popolo. L’evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al secolo XX*, Zanichelli, Bologna 1993. Il Panzini riprende e ribadisce un concetto già espresso da Franco Migliorini, in *Verde Urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano:lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Franco Angeli, Milano 1992: “Il parco che invade la città perde così la sua riconoscibilità formale di spazio specializzato trasformandosi in presenza diffusa e interstiziale, ma, tutto sommato, generica ed incerta nel suo contenuto paesistico.” Pag. 199.
[37] David Harvey, op. cit. , pag. 127.

Frank Lloyd Wright (il progetto di Broadacre City del 1935), e gli sforzi per un rinnovo urbano su larga scala intrapresi negli anni Cinquanta e Sessanta nello spirito dell'alto modernismo"[38].

Torniamo ancora indietro, alla fioritura dello spirito moderno Novecentesco in urbanistica. Nel 1933, le funzioni base che avrebbero dovuto guidare la costruzione della città moderna erano state individuate e descritte attraverso le 111 tesi raccolte nella *Carta d'Atene*.
Le funzioni base, quattro, vale la pena ricordarlo, dovevano essere:

1. abitare, privilegiando case alte e ben distanziate rispetto ad altre forme residenziali;
2. lavorare, con riferimento sia agli uffici che alle industrie;
3. ricrearsi: il tempo libero era imperniato soprattutto sulla facilitazione delle attività sportive e quindi sulla creazione di parchi pubblici e stadi;
4. muoversi: al sistema della circolazione dovevano corrispondere zone separate.[39]

Il benessere sociale dell'uomo moderno era al centro di tutta la macchina teorica, e i caratteri distintivi della modernità erano fondati su un nuovo umanesimo, così presentato nel pensiero di Le Corbu:

"Bisogna proprio studiare la giornata di un uomo moderno e bisogna fissare le occupazioni – incombenze collettive e compiti individuali – che si inseriranno tra due sonni, ogni giorno, a ogni levare del sole. E occuparsi dell'uomo, e non del capitalismo o del comunismo, della felicità dell'uomo, e non dei dividendi delle società; della soddisfazione che si deve dare ai profondi istinti umani e non di gare di velocità tra i servizi commerciali di due imprese. Rimettere l'uomo sui suoi piedi, i suoi piedi sul suolo, i suoi polmoni nell'aria, il suo spirito in un lavoro collettivo edificante e animarlo con le gioie di un'agitazione individuale feconda. E non ridurlo allo stato di un valore amorfo, fisso da impilare in un *trust* verticale. Occuparsi dell'uomo. E, dunque, disegnare e organizzare i luoghi e costruire i vasi che conterranno attività feconde. Non è altro che urbanistica e architettura."[40]

Le teorie dei CIAM avevano reso credibile il sogno di una società democratica e l'idea di un benessere possibile per tutti gli abitanti delle città, e i firmatari della Carta ci avevano creduto veramente. Alla fine del secondo conflitto bellico mondiale, forti di quello che si credeva un saldo ed adeguato bagaglio teorico, urbanisti ed architetti si misero al lavoro per ricostruire le città distrutte dai bombardamenti, in Europa come in Giappone come in Cina.

"Questi professionisti apparivano come i pionieri di un mondo nuovo e migliore: il loro lavoro doveva basarsi sulla ricerca statistica e sull'efficienza tecnica"[41]. Inoltre "ovunque vi era la tendenza a considerare l'esperienza bellica della produzione in serie e della pianificazione come un mezzo per lanciare un vasto programma di ricostruzione e riorganizzazione[42].

Le cose non andarono esattamente come avrebbe voluto Le Corbusier.
I principi e le idee codificate dagli esponenti del Movimento Moderno costituirono, in quella precisa emergenza storico-culturale un opportuno sfondo teorico a *pronto effetto*, prestandosi purtroppo alle facili banalizzazioni ed alle distorsioni che determinarono la promozione di squallide operazioni legate prima di tutto all'idea di profitto economico.
Bieche speculazioni edilizie furono eseguite in nome del rinnovo urbano.
L'applicazione del concetto di *serie* fu eseguita in forma fin troppo spregiudicata, e lo stile internazionale, non più dominato da una responsabile sensibilità progettuale, rimase appiattito sulle logiche economiche degli investimenti immobiliari e della strategia colonizzatrice dell'antiestetico blocco edilizio.

---

[38] DAVID HARVEY, op. cit. , pag. 41.
[39] Cfr. JOSEPH RYKWERT, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Biblioteca Einaudi, Torino 2003. Pag. 218. Ed. Or. *The seduction of Place. The History and Future of the City*, 2000.
[40] LE CORBUSIER, da *La Ville radieuse*, Ed. L'architecture d'aujourd'ui, Boulogne, 1935. Citato in JEAN JENGER, op.cit. *U come Uomo* Pag. 149.
[41] JOSEPH RYKWERT, op. cit. Torino 2003. Pag. 3.
[42] DAVID HARVEY, op. cit., pag. 92.

Le città della ricostruzione europea: il ponte di aiuti messo in moto con il Piano Marshall dopo il 1945 in un manifesto italiano di propaganda dell'epoca. Effetti della linea dura del Movimento Moderno, con la diretta trasposizione dello schema della *Villa verte* di Le Corbusier dalla carta alla città, e sua banalizzazione: *in alto, a destra*, un quartiere moderno della fine degli Anni Sessanta a Roma, *al centro* una veduta aerea di Alton West, porzione occidentale del quartiere londinese di Roehampton (circa 10.000 abitanti), al centro un quartiere moscovita realizzato nella metà degli anni Cinquanta. (Le immagini sono tratte da "Rassegna", 54/2, giugno 1993. Pagg. 29 e 77.)

Del resto, gli effetti e le ragioni di un diffuso approccio radicalmente funzionalista alle teorie del Movimento Moderno erano stati evidenziati, già negli anni Trenta, dal critico americano Henry Russel Hitchcock:

"Fin dall'inizio, i principi dello stile internazionale furono, in parte, dichiarati nei manifesti, che erano all'ordine del giorno. In parte, invece, sono rimasti inespressi così che ancora oggi è assai più facile intuirli che spiegarli o affermarli categoricamente. Molti di coloro i quali sembrano aderirvi, in realtà rifiutano di riconoscere la loro validità. Alcuni critici moderni e gruppi di architetti, sia in Europa, sia in America, negano l'importanza dell'elemento estetico in architettura, o addirittura ne negano l'esistenza. Per costoro tutti i principi estetici di stile sono privi di significato ed irreali. Questa nuova tendenza, cioè che costruire sia scienza e non arte, è cresciuta come un'esasperazione dell'idea di funzionalismo. (…) La dottrina dei funzionalismi antiestetici contemporanei è molto rigorosa. La sua base è economica più che etica o archeologica. Importanti critici europei, in particolare Sigfried Giedion, sostengono, con una certa ragione, che l'architettura dei tempi moderni deve affrontare problemi pratici così immensi che le questioni estetiche devono occupare un posto secondario nella critica architettonica. Architetti come Hannes Meyer si spingono anche oltre, dichiarando che l'interesse per le proporzioni o per problemi di design fini a se stessi è un felice residuo dell'ideologia del diciannovesimo secolo. Per costoro è totalmente assurdo parlare dello stile moderno in termini estetici"[43]

---

[43] Henry Russel Hitchcock, Philip Johnson, *The international Style: Architecture since 1922*, Norton & Co, 1932, Ed. It. *Lo stile internazionale*, Zanichelli, Bologna 1982. Pagg. 47 -50. Citato in Luigi Prestinenza Puglisi, *Forme e ombre*, Testo&Immagine,Torino 2003. Pag. 344.

Lo Stile Internazionale si trasformò insomma nella cosiddetta *grande tragedia della monotonia*.
La giornalista di origine canadese Jane Jacobs, così descrive le scene urbane di quartieri popolari americani costruiti a partire dal 1945, in un passo esemplare riportato anche da David Harvey:

"Complessi di case popolari che diventano centri di criminalità, di vandalismo e di degradazione sociale senza rimedio, peggiori degli *slums* che avrebbero dovuto sostituire; complessi residenziali di livello medio che sono veri modelli di monotonia e di irregimentazione, ermeticamente chiusi ad ogni slancio di vitalità urbana; complessi residenziali di lusso che nello sforzo di mascherare la loro inconsistenza cadono in un'insulsa volgarità. Si sono costituiti centri culturali che non riescono a mantenere in vita una buona libreria; centri civici popolati solo da quei vagabondi che hanno minori possibilità di scegliersi un luogo dove perdere tempo: centri di negozi che sono squallide imitazioni dei grandi magazzini standardizzati suburbani; passeggiate che collegano luoghi assolutamente anonimi, e nelle quali nessuno passeggia; strade di scorrimento veloci che sventrano le città. Questo non significa ristrutturare la città: significa metterle a sacco."[44]

Gli scritti radicali ed infuocati della Jacobs, che attaccava duramente i "crudeli peccati dell'urbanistica modernista", fecero la loro comparsa in forma di saggio saldamente articolato nel 1961, proponendo argomentazioni ben documentate che aggredivano sistematicamente i pilastri teorici del modernismo ortodosso. *Vita e morte delle grandi città*, è ancora oggi un testo chiave: oltre a costituire uno "dei primi e più autorevoli trattati antimodernisti", racconta un punto di vista alternativo per comprendere la vita urbana nella modernità[45].
Negli anni Sessanta la sua uscita riuscì a provocare un vero e proprio terremoto accademico nelle università americane.

"Interi corsi universitari venivano dedicati alla lettura ed al commento del testo, capitolo per capitolo, mentre i concetti di *street life*, di *diversity*, di *livability* rinnovavano il vocabolario disciplinare e contrappuntavano le lotte sociali per la salvaguardia dei tessuti urbani in corso di *slumming*."[46]

L'attacco della Jacobs era rivolto, prima di tutto, all'applicazione nell'*urban planning* di un modo di pensare deduttivo, fondato su modelli generali e unificanti a cui si cercava di adattare la complessità del reale: quei modelli in buona sostanza risultavano formati con un grado di astrazione sufficientemente pericoloso, e il loro fallimento veniva comprovato dall'osservazione diretta delle condizioni degli scenari urbani.
Sergio Porta parla di un approccio costruzionista da parte della Jacobs, approccio che scaturisce non tanto da "una adesione puramente sentimentale ai valori del locale e della comunità: esso è inquadrato teoricamente come una necessità dovuta al cambiamento storico del modello di conoscenza del fenomeno urbano:"[47]
Un tipo di orientamento critico che ebbe notevole influenza anche in Europa, in particolare nella cultura anglosassone.

---

[44] Cit: da DAVID HARVEY, op. cit., pagg. 98 - 99.
[45] DAVID HARVEY, op. cit., pag. 98.
[46] SERGIO PORTA, *Dancing streets. Scena pubblica urbana e vita sociale*, Edizioni Unicopli, Milano 2002. Pag. 41.
[47] SERGIO PORTA, Op. cit., pag. 39.

Immagine di copertina del testo *Townscape* dell'inglese Gordon Cullen. Pubblicato all'inizio degli Anni Sessanta, il volume promuove una cultura della progettazione urbana basata sui principi del *landscape design:* l'idea "è di prendere in considerazione tutti gli elementi che concorrono a creare l'ambiente; edifici, alberi, natura, acque, traffico, annunci pubblicitari e così via e tenerli insieme in modo da realizzare il dramma". Contro lo squallore desolante delle periferie tutte uguali e spoetizzanti, costruite per rispondere ai bisogni pratici del cittadino, un'idea di città come spazio creativo e come ambiente estetico.

Gli attacchi alla *grande tragedia della monotonia* della città moderna, come è immaginabile, arrivavano anche da altri fronti culturali.
Dal mondo del cinema, ad esempio. Nel 1958, il film *Mon Oncle* di Jacques Tati, geniale regista-attore dall'umorismo surreale, vinse il Premio Speciale della Giuria al Festival del cinema di Cannes e l'Oscar come miglior film straniero a Hollywood. Le avventure quotidiane di un allampanato personaggio dall'indole sognatrice, Monsieur Hulot, portano lo spettatore ad immergersi nella realtà di tutti i giorni di due mondi urbani contrapposti: quello del quartiere popolare "storico", solare e vivace teatro di *genuine* relazioni umane in cui abita il lunare protagonista, e quello del quartiere *bene*, moderno e tecnologico quanto anonimo, popolato da gadget di plastica e complicati elettrodomestici, in cui si trova la villa della sorella, moglie del ricco Arpel. La differenza tra i due mondi è scenograficamente rappresentata anche nell'uso dei colori: caldi e *un po' polverosi* nel vecchio quartiere, freddi e acidi nel quartiere moderno, in cui fa da decoro una vegetazione rachitica e addomesticata[48].
Hulot si trova decisamente a suo agio solo nel suo mondo, ed ironizza senza risparmio sull'altro.
Nove anni più tardi, nel 1967, Hulot torna alla carica come protagonista di un altro film cult, *Playtime*, in cui dalla scala del quartiere passa ad esplorare quella della città: il rapporto dell'uomo con la metropoli moderna, fatta di rumori, movimento frenetico e automatismi, fornisce il materiale

[48]Cfr. ROBERTO NEPOTI, *Hulot nelle città: storie di spaesamenti,* pagg. 41 – 43 in MATTEO PORRINO, *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot,* Mazzotta, Milano 2003.

per un racconto in chiave tragi-comica della solitudine del singolo cittadino spaesato, che si muove in un mondo asettico fatto di ambienti labirintici e dall'estetica anestetizzante[49].

Fotogrammi e foto di scena della città moderna *"in Tatirama"*: a sinistra tre scene da *Mon Oncle*, a destra altre tre tratte da *Playtime.* L'antagonismo tra città vecchia e città nuova costituisce l'asse narrativo di entrambe le pellicole: esasperato nella prima, in cui le rovine di un vecchio quartiere sopravvivono a poca distanza dagli abbaglianti blocchi edilizi, lasciato al *gioco delle apparenze* nella seconda. (immagini da MATTEO PORRINO, op.cit. pagg. 23-28.)

La critica umoristica di Tati fissa in immagini cinematografiche antagonismi culturali e urbani, imprimendo nella pellicola i temi paradigmatici della consueta dialettica tra il vecchio ed il nuovo nello sviluppo della città: da una parte la modernità tecnologica di un modello di vita tutto urbano-artificiale, dall'altra i valori tradizionali legati ad uno standard ancora fresco di ruralità e di naturalità. Smarrita l'etica della purificazione delle forme e il rigore compositivo come tema di ricerca estetica, assorbita nelle logiche della mercificazione e del progresso tecnocratico, da Londra a Parigi, da Milano a Madrid, la città europea moderna appare irrimediabilmente *brutta*.
Svilita l'etica democratica modernista nella bieca logica della crescita economica ad ogni costo, alimentata con le s-ragioni del blocco edilizio, del verde omogeneo, dell'annullamento estetico dello spazio dell'abitare, all'inizio degli Anni Settanta la città ha già perso molto del suo smalto in termini di *bellezza* e *qualità* morfologica, ambientale e funzionale.

La condizione postmoderna

Se esistesse un'anagrafe delle categorie culturali, per alcuni critici il postmoderno[50] risulterebbe nel novero di quelle per cui si ritiene di avere con certezza un luogo ed una data di nascita,

---

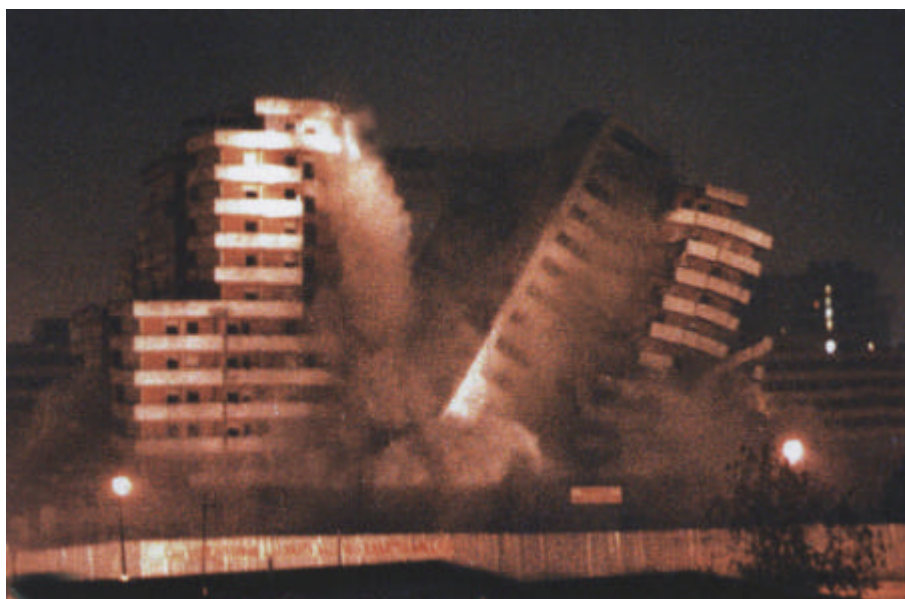
[49] Per una visione dei film citati si rimanda alla quadrilogia *Jacques Tati Collection*, proposta in cofanetto DVD da Multimedia San Paolo, 2003. Schede critiche a cura di F. DI GIAMMATTEO.
[50] Non si ritiene qui opportuno dare spazio ad una più estesa digressione sulla *questione* del postmoderno, di cui si intendono trattare in maniera sintetica alcuni aspetti, in riferimento ai profondi mutamenti culturali che hanno investito così fortemente il sistema delle arti, dell'architettura, del progetto urbano, e naturalmente, dell'architettura del paesaggio. Per più attenti approfondimenti e per una visione più ampia del fenomeno e del quadro critico di analisi sul rapporto modernità/postmodernità si rimanda oltre ai testi chiave già citati, ad altre opere fondamentali: CHARLES JENCKS, *The language of post-modern architecture,* London 1984. E, più recente, ZYGMUNT BAUMAN, *Il disagio della postmodernità,* Bruno Mondadori, Milano 2002.

precisata addirittura al secondo: *Saint Louis, California, h.15.32 del 15 luglio 1972*[51]. Non sappiamo in quanti possono ricordare il fragore assordante che deve aver fatto l'esplosione della grande macchina da abitare di *Pruitt-Igoe*, definita da qualcuno "grande simbolo del fallimento modernista", o la scena filmata in cui si vede l'edificio disgregarsi in una impressionante nube nera e polverosa. Ma è proprio nell'immagine della sua dissoluzione che viene fissata, da Charles Jencks, l'apertura definitiva della grassa crisalide di una nuova dimensione culturale, nutrita dal pensiero e dalla critica anti-moderna che più forte si erano fatti sentire nel corso degli anni Sessanta[52]. Da lì, si è voluto far emergere lo spirito (trionfante?) del postmoderno.
Pruitt-Igoe era stato progettato dall'architetto nippo-americano Minoru Yamasaki, fedele e premiato applicatore delle teorie abitative dell'architettura moderna. Nello stesso anno in cui il complesso californiano saltava in aria, Yamasaki completava, per uno di quegli strani paradossi della storia, la realizzazione di un altro simbolo dei tempi moderni, il *World Trade Center* di New York. Segno ambivalente tra enfatizzazione del tecnicismo e segnalazione del trionfo del capitalismo americano, come è ben noto il complesso venne distrutto l'11 settembre del 2001 da ben altra, orrenda, furia esplosiva.
Il 1972[53] è davvero un anno significativo rispetto alla revisione del credo modernista ortodosso: la pubblicazione del celeberrimo *Learning from Las Vegas*[54] dimostra che il *diktat* apodittico dell'estetica razionale e dell'architettura senza ornamento praticata dai seguaci del Movimento Moderno era stato soppiantato da un prevalente bisogno quotidiano di simboli e decorazioni. Gli esiti della ricerca sulle forme del paesaggio urbano e sulla valenza delle semantica architettonica nello scenario della più famosa e rutilante città del gioco, svolta da una équipe di architetti ed urbanisti coordinata da Robert Venturi, forniva un messaggio chiaro:

"gli architetti avevano più da imparare dallo studio di paesaggi popolari e locali (periferie e zone commerciali) che dal perseguimento di ideali astratti, teorici e dottrinali. Era giunto il momento, dicevano gli autori, di costruire per la gente e non per l'Uomo. Le torri di vetro, i blocchi di cemento armato, le lastre di acciaio che sembravano travolgere ogni paesaggio urbano da Parigi a Tokyo, da Rio a Montreal, e in nome dei quali ogni ornamento era considerato delitto, ogni individualismo una forma di sentimentalismo e ogni romanticismo un esempio di *kitsch*, hanno lasciato progressivamente il campo ad edifici decorati, a case di gusto locale o progettate <<su misura>>, a fabbriche e magazzini rinnovati, a paesaggi restaurati di ogni tipo: tutto questo in nome della creazione di un ambiente urbano più <<soddisfacente>>. Questa ricerca è divenuta così popolare che persino il principe Carlo è intervenuto denunciando in modo vigoroso gli errori della ricostruzione urbana postbellica e le distruzioni operate dagli urbanisti, che avevano arrecato a Londra, secondo il principe, più danni di quanti ne avessero causati gli attacchi della *Luftwaffe* nella seconda guerra mondiale."[55]

E continuando il gioco dei paralleli temporali, è sempre il 1972 l'anno di presentazione alla Biennale di Architettura di Milano del film "*Les habitants-paysagistes: technique d'apparence*", anche questo frutto di una ricerca meticolosa e attenta sui luoghi creati dai cittadini, sull'estetica dell'ordinario delle periferie urbane francesi, attivata a partire dal 1967 grazie ad un finanziamento della *Delegation General à la Recherche Scientifique et Tecnique* del governo francese. L'idea e lo sviluppo del lavoro è di Bernard Lassus (che in quel periodo partecipava molto attivamente con le sue opere ad esposizioni d'arte di livello internazionale), e pochi anni dopo il film, gli esiti della ricerca si traducono in un libro dal titolo altrettanto rivelatore di quello di Venturi, ma (immeritatamente) meno noto, "*Jardins immaginaires. Les Habitants-paysagistes*".

---

[51] CHARLES JENNCKS, *The language of post-modern architecture,* London 1984, citato in DAVID HARVEY, *The condition of Postmodernity,* 1990. Ed. it. *La crisi della modernità*, EST, Milano 1997, pag. 57.
[52] Cfr. DAVID HARVEY, op. cit., Ed. it. 1997. In particolare la prima parte "*Il passaggio della modernità alla postmodernità nella cultura contemporanea*", pagg. 14 – 148 .
[53] Secondo Harvey "vi è stato un cambiamento nel mondo culturale e nel mondo politico-economico a partire, pressappoco, dal 1972. Questo cambiamento è legato all'emergere di nuove modalità attraverso le quali noi abbiamo esperienza dello spazio e del tempo". DAVID HARVEY, Op. cit. , pag. 9.
[54] ROBERT VENTURI, SCOTT-BROWN D., IZENOUR S., *Learning from Las Vegas,* Cambridge Massachussets Institut of Technology, 1972. Ed. it. *Imparando da Las Vegas. Il simbolismo dimenticayo della forma archiettonica*, Cluva editrice, Venezia 1985.
[55] DAVID HARVEY, Op. cit. , pag. 58.

Sopra, un'immagine di una *rottamazione edilizia americana degli anni Settanta*, sotto, turisti per le strade di New York, pochi giorni dopo l'attentato alle due torri del World Trade Center.

Il contributo dell'artista – paesaggista francese risultò illuminante: in anni di abbandono e di oblio di una pratica estetica del *verde* pubblico urbano e del paesaggio nell'Europa mediterranea, appunta lo sguardo critico e attento di chi si è formato nella culla delle teorie del moderno, sulla persistenza di un'arte dei giardini privata "povera", vista come testimonianza di una vernacolare risposta estetica alla desolazione degli spazi aperti pubblici prodotti dall'urbanistica funzionalista. Il lavoro di Lassus documentò come alla sterilità figurativa ed allo squallore asettico di molti scenari urbani si poteva contrapporre la fertile vitalità di un paesaggio suburbano e rurale ricco di simboli, di decorazioni artistiche ed artigianali, e per questo fortemente impregnato del senso di mutevolezza, perché "l'abitante-paesaggista non può essere separato dal suo paesaggio, che è legato alla sua vita di tutti i giorni, e che effettivamente è con lui che si ferma e scompare."[56]
Procedendo oltre le significative corrispondenze cronologiche, abbiamo di fatto ormai chiaro che negli anni Settanta cominciano a prendere corpo e dilagare nuove posizioni culturali, iscrivibili nella

[56] BERNARD LASSUS, *Jardins immaginaires. Les Habitants-paysagistes*, Les presses de la Connissance, Iury 1977, pag. 138. Traduzione dal francese di Anna Lambertini.

cifra della postmodernità e così stigmatizzate da Frederick Jameson nel noto saggio *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo:*

"(…) critica implacabile del moderno avanzato e del cosiddetto *International Style* (Le Corbusier, Mies), dove la critica formale e l'analisi (…) vanno di pari passo con la riconsiderazione del livello della vita urbana e dell'istituzione estetica. Al moderno avanzato è imputata la distruzione del tessuto urbano tradizionale e della cultura delle aree periferiche (…); mentre l'elitarismo e l'autoritarismo del movimento moderno si rivelano spietatamente nel gesto imperioso del Maestro carismatico."

Da questi presupposti critici scaturisce un vero e proprio attacco all'elitarismo intellettuale e colto, che sfocia in una sorta di *populismo estetico* , con conseguente

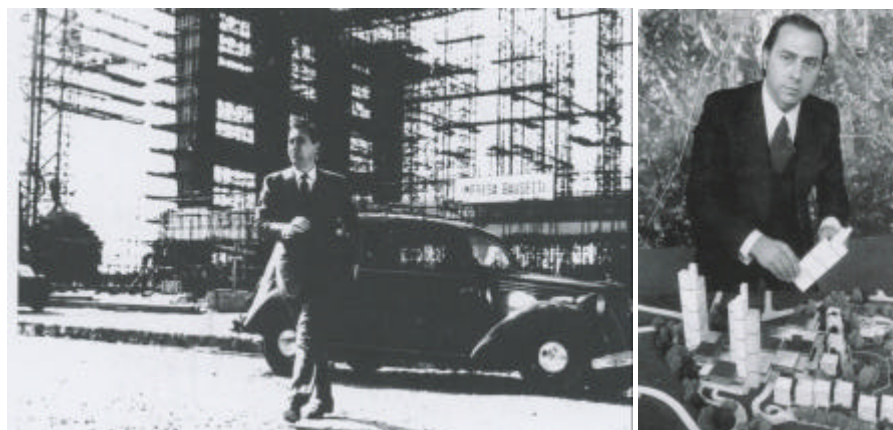
"cancellazione del confine (…) tra cultura alta e la cosiddetta cultura di massa o commerciale e l'emergere di nuovi tipi di testi pervasi di forme, categorie e contenuti di quell'Industria Culturale tanto appassionatamente denunciata da tutti gli ideologi del moderno (…). Il postmoderno ha infatti subito tutto il fascino di questo <<paesaggio>> degradato di kitsch e scarti, di serial televisivi, e cultura da Reader's Digest, di pubblicità e motel, di show televisivi, film hollywoodiani di serie B e della cosiddetta paraletteratura con i suoi paparback da aeroporto, divisi nelle categorie del gotico o del romanzo rosa, della biografia romanzata e del giallo, della fantascienza e della fantasy: materiali che nei prodotti postmoderni non vengono semplicemente <<citati>> come sarebbe potuto accadere in Joyce o in Mahler, ma incorporati in tutta la loro sostanza"[57].

Lo spirito postmoderno trova le sue prime incarnazioni in opere architettoniche come *Piazza Italia* di Charles Moore o l'*A&T Building* di Philip Johnson, in cui, con un' insuperabile attitudine all'ibridazione tra stili, forme, figure, simboli e stereotipi, la storia dell'arte e dell'architettura viene utilizzata come un grande magazzino di possibilità. Estetizzazione, sensorialità, esperienzialità, ipertrofia semantica sono i prodotti della reazione antimodernista: la città diventa un crogiuolo di immagini e di stimoli, forniti in quantità inesauribile dalla cultura dei mass media.
"I segni ed il repertorio del passato, del lontano, dell'immaginario, del triviale" sono importati nell'esperienza quotidiana del cittadino urbano, ed il risultato, non è solo che "tutto, o quasi, diviene problema estetico"[58], è che la città viene sottoposta ad una condizione di eccedenza estetizzante.

Due dimensioni culturali

Vari autori argomentano che il Postmoderno, avvolto nel mantello di un inquietante nichilismo intessuto del pensiero di Nietzsche, sia stato presentato come il giusto analgesico per smettere di soffrire dei supposti mali del Moderno.[59]
Nelle tesi dei filosofi francesi Foucault e Lyotard, anticipatori della causa postmoderna, viene affermata la fine delle *grandes narratives*, "ovvero dei grandi schemi storico-filosofici di progresso, dei meta-linguaggi e delle metateorie totalizzanti, come il marxismo e la psicoanalisi, che pretendono di scoprire e rivelare verità universali ed eterne; al loro posto si afferma una pluralità di discorsi di potere e di giochi linguistici che corrispondono alla frammentarietà dei rapporti sociali nell'epoca attuale".[60]
Secondo Amendola "nella società contemporanea sembra avverarsi l'affermazione di Schiller secondo il quale <<l'uomo gioca solo laddove è uomo nel senso più pieno della parola e solo là è interamente uomo, dove gioca>>"[61]. La nuova città tematizza il divertimento, e riscopre il valore della scena pubblica come teatro delle nuove ritualità urbane, proprio come nella città *haussmannizzata*. Ma c'è una novità: lo spazio ha assunto una connotazione *ipersensoriale*, che appare indicativa di una nuova fase di costruzione di identità collettive urbane, di necessarie

[57] Frederic Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo,*1989. Pag.10.
[58] Giandomenico Amendola, *La città postmoderna,* Laterza, Roma Bari, 2001. Pag.99.
[59] Cfr. Alberto Martinelli, *La modernizzazione*, Editori Laterza, Roma – Bari, 1998. Pag.115; e David Harvey, Op. cit., Ed. it. 1997, pag.
[60] Alberto Martinelli, Op. cit., Pag.114
[61] Giandomenico Amendola, op.cit., pag.108.

identificazioni emotive tra abitanti e luoghi dell'abitare. Il Postmoderno ha introdotto una mutazione nella percezione dello spazio costruito, come argomenta Jameson, e ci ha posto di fronte ad un "iperspazio rispetto al quale non abbiamo ancora maturato adeguate capacità percettive" e che ci richiede di sviluppare nuovi organi, di espandere il nostro sensorio o il nostro corpo in nuove dimensioni finora inimmaginabili e forse in ultima analisi, impossibili"[62]. Si diffonde lo spazio a-topico, non misurabile e non misuratore, uno spazio di attività incessanti che generano la sensazione di un vuoto "assolutamente stipato, che è un elemento dentro il quale noi stessi siamo immersi, privati di quella distanza che una volta rendeva possibile la percezione della prospettiva o del volume. Siamo dentro questo iperspazio fino agli occhi e con tutto il corpo"[63].

Slancio modernista e flessibilità post-modernista nella costruzione della città del Novecento: fotogramma dal film *Il boom* (Regia di Vittorio De Sica, 1963), e un ritratto anni Ottanta di Silvio Berlusconi imprenditore davanti al plastico del nuovo quartiere di Milano II. (Immagini tratte da da GIOVANNI DURBIANO E MATTEO ROBIGLIO , *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli editore, Roma 2003).

Così come nel *modernismo* si era cercato di sottomettere lo spazio, tutto lo spazio abitabile, agli scopi umani, opponendo la forza dell'Essere a quella del Divenire, nella dimensione postmoderna si è operata ciò che Harvey definisce una *compressione spazio-temporale:* labilità, transitorietà, fluidità ne rappresentano le condizioni d'uso. Virilio parla di *dromomania* a proposito di uno spostamento della "'strategia d'intervento globale' dallo spazio-tempo (atmosferico, idrosferico, litosferico) allo spazio-velocità (dromosferico e siderale)"[64]. Il cittadino postmoderno vive una condizione quotidiana in cui può attuare l'interconnessione dei simulacri nello stesso spazio e nello stesso tempo, senza percepire la minima traccia dell'origine e dei processi che li hanno prodotti.

"L'implicazione generale è che con l'esperienza del cibo, delle abitudini culinarie, della musica, della televisione, dello spettacolo e del cinema, è ora possibile avere un surrogato di esperienza della geografia mondiale attraverso un simulacro".[65]

L'eclettismo è la naturale evoluzione di una cultura che può scegliere, dice Jameson. E allora che cosa ne è delle città, dei paesaggi che abitiamo? Se ci sono delle finalità dominanti nel pensiero progettuale contemporaneo, queste sono: contesto, memoria, luogo, identità. Che poi sono tutte espressione della stessa necessità: *idea di radicamento*, laddove il nomadismo (fisico, culturale, affettivo) è assunto come normale *modus vivendi* . Nel tentativo di riassumere in uno schema sinottico comparativo l'equipaggiamento mentale del progettista contemporaneo, David Jacques, storico inglese di architettura del paesaggio, ha costruito un quadro di confronto del tipo di quello elaborato da Hassan sulle differenze schematiche tra cultura del moderno e cultura del postmoderno[66].

---

[62] FREDERIC JAMESON, op.cit. Pag.80.
[63] FREDERIC JAMESON, *Ibidem.*
[64] PAUL VIRILIO, *Lo spazio critico,* Dedalo, Bari, 1998. Pag.141. Ed. orig. 1983.
[65] DAVID HARVEY, Op. cit. , pag. 367.
[66] Contenuto e commentato anche in DAVID HARVEY, Op. cit. , pag. 63.

Procedendo in questo caso non per categorie oppositive, come fa Hassan, ma per temi chiave, Jacques costruisce una sorta di pro-memoria, dichiarando di essersi appoggiato, per la scelta e le selezione della lista di valori, alle ricerche teoriche e pratiche di paesaggisti del Novecento tra cui Sylvia Crowe e Ian Mc Harg (stranamente Jellicoe è escluso dal novero).
Questa operazione critica di Jacques si colloca a metà degli anni Novanta e le sue considerazioni si proiettano sul panorama di quel periodo: si riconosce che l'ecologia ha ormai assunto un ruolo determinante sul tavolo delle priorità del progetto paesaggistico. Non si può guardare all'architettura del paesaggio solo come ad una attività artistica. I geografi culturali, come Dennis Cosgrove, per esempio, dal loro canto sono profondamente influenzati dalle riflessioni estetiche.
Quello di cui c'è bisogno, dichiara Jacques con un efficace gioco tautologico anti-modernismo ortodosso, è di *riconoscere nuovi valori etici che non siano troppo incentrati sull'etica.*[67]

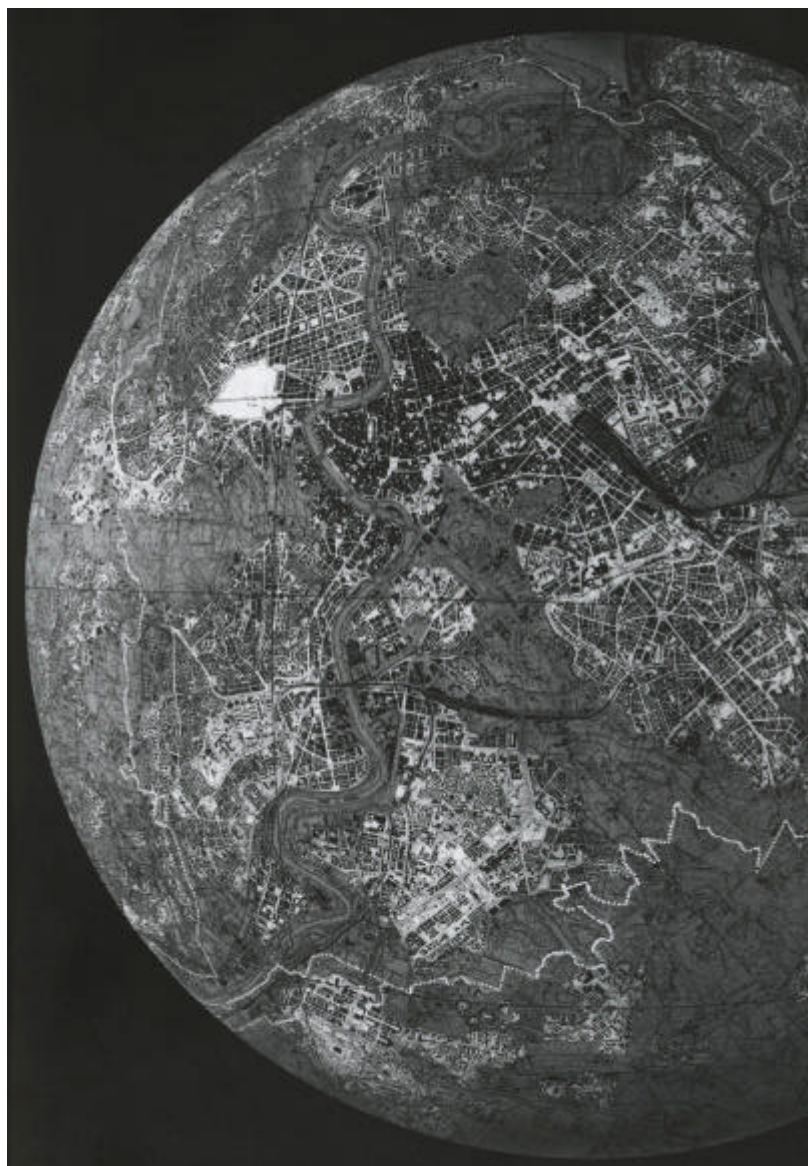
EQUIPAGGIAMENTO MENTALE DEL PROGETTISTA	DIMENSIONI CULTURALI	
Temi	***Moderno***	***Post moderno***
verità	la fiducia determina la certezza finale	la certezza finale richiede flessibilità
conoscenza	Si riduce a semplici verità	si apre alla complessità e alla capacità di interconnettere
chi genera le idee	*Zeitgeist*, imperativo ecologico, genio individuale	la responsabilità personale, l'intelletto, la raffinatezza
speranze sociali	consenso	pluralismo
visione del futuro	storicista, inevitabile evoluzione della società	incerta, dipende dagli eventi determinati da noi stessi
strumenti delle politiche pubbliche	i designers conferiscono dignità ai luoghi	misure fiscali e gestionali
chi giudica gli interventi	l'artista, l'esperto	un pubblico informato, seguito da critici
che tipo di giudizio	naturale ed immediato	culturale e cognitivo (estetico, significato, etico)
percezione dell'ambiente	ricezione passiva per verità obiettive	azione e senso del luogo determinati da valori
cosa produce bellezza	attributi precisi: armonia, texture	l'esperienza estetica
significati	potere simbolico in termini Junghiani (valori universali collettivi)	Citazioni storiche per produrre conoscenza
Etica del cambiamento	Irrilevante, giudicata in termini artistici	Correttezza politica/ecologica

Rielaborazione dello schema di David Jacques: un sommario delle attitudini mentali del progettista del Novecento, tra moderno e post-moderno. Probabilmente una costruzione impossibile, una forzatura schematica, come ammette lo stesso autore. In ogni caso, un esercizio teorico che dà da pensare.

[67] Cfr. MICHAEL SPENS, Landscape Transformed, Accademy Edition, London 1996, pagg. 8 - 9.

Parole chiave

Ibridazione

Un lavoro dell'artista americano Mattew Barney, *Cremaster 4: The Loughton Candidate*, 1994. (Fotografia a colori). L'arte ha sempre lavorato sul dramma del mostruoso, del deforme, dell'orrido. Il brutto, l'orrendo, lo spaventevole esercita una forma di fascinazione. Nel XX secolo, secondo l'architetto filosofo Paul Virilio, si è precisata una vera e propria *estetica della repulsione,* legata a ciò che lui definisce le *arti del motore*. "Faccio riferimento al cinema. Il regista dice: motore, azione. E si comincia a girare. Le arti del motore – per non parlare della macchina fotografica – trionfano sulle arti manuali a partire dal 1918 e per tutti gli anni Venti e Trenta. Si verifica poi la rivoluzione del cinema parlato, l'immagine muta è annullata e si passa dallo spazio della caverna di Platone, cioè dalle immagini e dalle loro ombre, all'antro della Sibilla, dove c'è l'oracolo. Qui le immagini parlano, interrogano. E' già un gran cambiamento per le arti silenziose. A partire da questo periodo tra la prima e la seconda guerra mondiale – periodo che vede, guarda caso, l'apparizione del fascismo e del nazismo, ma anche dell'espressionismo tedesco, il quale anticiperà la visione degli orrori della seconda guerra mondiale – l'arte diventerà sinistra, bieca." Prende spazio l'*orrore estetico,* che si rintraccia anche "nella confusione tra arte e genetica, che poi è un fenomeno legato alla body art, con artisti come Sterlac e Orlan e molti altri. La *body art*, proponendo modificazioni corporali si associa alla genetica".
Oggi l'arte tende sempre di più a manifestare un espressionismo fenomenologico, un espressionismo genetico. Modificando e ibridando i tratti del viso, proponendosi in un autoritratto mostruosamente deformato, Mattew Barney esibisce il suo corpo come un *luogo ambiguo*, su cui alterità e identità aderiscono come pellicole a contatto a formare un unico strato.
(Citazioni da ENRICO BAJ,PAUL VIRILIO, *Discorso sull'orrore dell'arte,* Eleuthera, Milano, 2002. Pagg. 44 – 47)
(Immagine da LEA VERGINE, GIORGIO VERZOTTI, *Il Bello e le bestie,* Skira, Milano, 1998. Pag.159.

Planisfero Roma V, del gruppo romano Stalker: la mappa di Roma avviluppa il globo, come una “costellazione di isole”. Il lavoro è ispirato da lunghe *transurbanze,* esplorazioni condotte camminando in lungo ed in largo per le città europee. Gli Stalker invitano il cittadino-turista urbano a recuperare la passeggiata come strumento di conoscenza, come pratica estetica, grazie a cui guardare ai territori metropolitani con uno sguardo privo del filtro rassicurante proposto dalle guide e dalle immagini dei *media* e della cultura di massa. Un modo per riacquistare il senso del mondo in cui viviamo, che è soprattutto un mondo urbano.
(da FRANCESCO CARERI, *Walkscapes. El andar como pràctica estética*, GG, Barcellona, 2002.)

Nel 2000 qualcosa di sconvolgente è successo nella storia del pianeta: il numero degli abitanti delle città ha superato significativamente quello degli abitanti della campagna. La superficie agricola totale che nel 1990 arrivava a 23 milioni di ettari, nel 2000 non arrivava ai 20 milioni. Il trionfo della città diffusa: “una marmellata edilizia”, la chiama Francesco Urbani, una concentrazione che “accorpa città un tempo distanti, si slabbra senza confini aministrativi, sembra una nebulosa, ma è pur sempre un oggetto concreto, visibile a occhio nudo, governato non si capisce da chi, certo non da organismi rappresentativi come il Comune o la Regione”(da un articolo di Repubblica del 22 ottobre 2004: *Città. Come cambia e come ci cambia la vita*). La popolazione urbana mondiale è destinata a salire: si calcola che nel 2015, ventitre metropoli avranno superato i dieci milioni di abitanti. In Europa, il continente più urbanizzato, già sette abitanti su dieci sono urbani.

Le società del XXI secolo, perduti i loro valori agricoli e rurali tradizionali, possono ora riprovare a coltivare la loro *Natura* nei parchi e nei giardini urbani.

"Ti scrive sms, si fa regalare fiori e ti fa vincere premi. Ma guai se ti comporti male. La ragazza virtuale vive in un telefonino e arriva in Italia. Da Hong Kong". Questo l'*incipit* di un articolo di attualità (da "D" di Repubblica del 4 dicembre 2004, *Pronto, sono Vivienne,* di Ilaria Maria Sala), solo uno dei tanti che quasi quotidianamente ci informano sullo stato di salute delle tecnologie al servizio del nostro tempo libero. Questa volta si tratta di allietare i *single* peter - pan o i cacciatori di impalpabili avventure amorose: per loro è pronta una fidanzata virtuale che si può incontrare su un apposito sito. Vivienne, che ha una intrigante biografia fittizia, vive ad *Avaland,* una città digitale che chiunque può visitare in sua compagnia tuffandosi nello schermo del proprio PC, a patto di acquistare e scaricare il programma (cinque euro al mese di abbonamento!). Il progresso tecnologico e scientifico avanza a velocità prodigiosa alimentando il culto dell'*homo creator,* figura così ben descritta da Gunther Anders*:* dopo i celebri risultati degli esperimenti di clonazione degli embrioni e la nascita della pecora *Dolly*, appare sempre più evidente che l'uomo oggi non si limita a trasformare la Natura, ma persegue implacabile il mito della creazione, esplicitato da alcune parole chiave del vocabolario *progressista* contemporaneo: robotizzazione, mutazione, ibridazione e clonazione. Con un appunto: "se il robot è il momento macchinico della riproduzione in oggetto dell'intelligenza, la mutazione è la dimensione anarchica che non riconosce la linearità di una evoluzione di specie. E' l'automutazione." (FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, *Identità mutanti*, Costa&Nolan, Milano 1997. Pag. 11).

"L'analogia matematica per il nostro studio è la topologia,
cioè la geometria delle relazioni senza grandezze o dimensioni,
che conosce soltanto superfici e direzioni.
L'analogia biologica è data dalla speciologia,
dove la forma è rivelata dai mutamenti genetici
subiti da un vasto numero di individui"
George Kubler, 1976[68]

La seduzione del reale

Se volessimo tornare per un momento al campo delle definizioni prodotte per cogliere lo spirito della nostra epoca, c'è da ricordare quella di *surmodernità* utilizzata da Marc Augé, l'antropologo francese che deve la straordinaria fortuna delle sue teorie ad un'altra definizione: *nonluogo*. Come ormai ampiamente divulgato, il *nonluogo* di Augé, che poco ha in comune con l'idea di *utopia*, è uno spazio "che non crea né identità singola, né relazione, ma solitudine e similitudine"[69]. E' di questo che la società contemporanea, surmoderna, per Augè si è fatta instancabile e fanatica produttrice, "di nonluoghi antropologici", che non fanno *Storia*, perché costituiti solo da instancabili flussi e costanti mutamenti. Contrariamente alla modernità baudeleriana, la surmodernità "non integra in sé i luoghi antichi: questi, repertoriati, classificati e promossi <<luoghi della memoria>>, vi occupano un posto circoscritto e specifico."[70] Come la scoperta di una nuova specie di primate mai prima descritta può (ma a buona ragione) entusiasmare la comunità scientifica internazionale, la codificazione del *nonluogo* ha profondamente colpito l'immaginario degli architetti e degli urbanisti contemporanei, fin tanto da renderla abusata, quando non addirittura distorta nella sua interpretazione. Nell'ultimo decennio le nostre città si sono riempite di *nonluoghi* anche là dove prima c'erano solo *ordinari* vuoti urbani da riplasmare.

"I testi di Augé sono diventati di dominio pubblico per gli addetti ai lavori. Proprio per questo sono stati oggetto di molte distorsioni interpretative, per lo più tese alla trasposizione dei termini *luogo* e *nonluogo* dall'originaria analisi antropologica ad una banalizzante trascrizione fisica di spazi con requisiti diversi e opposti. Questo ha portato con sé la inevitabile quanto prevedibile questione di giudizio secondo cui i primi rappresenterebbero l'universo positivo a cui mirare, mentre i secondi, in quanto negazione dei primi, costituirebbero una sorta di parentesi spazio-temporale, per lo più considerata negativamente, oppure al contrario portata a baluardo di una nuova semiotica architettonica".[71]

Nel recente saggio *La seduzione del luogo*, Joseph Ryckwert, interrogandosi sulle caratteristiche fondamentali del luogo urbano, riporta l'attenzione sulla necessità di rendere gli spazi della città contemporanea fruibili soprattutto per favorire l'esperienza sensoriale nella quotidianità, luoghi reali per i cinque sensi dell'uomo, che necessitano di essere usati nella vita di tutti i giorni e che non possono essere acquietati solo trattando con il software ruminato da computer e strumenti elettronici sempre più allenati all'interazione macchina/uomo.

"Non possiamo aspettarci che il progresso tecnologico risolva automaticamente i problemi urbani. Le soluzioni possono nascere solo dall'azione politica. Restiamo vincolati al luogo in cui viviamo e al nostro unico corpo. Ho il sospetto che anche se si trovasse il modo si trasformarci in bit informatici, resteremmo sempre le creature dei nostri sensi, dato che

L'occhio può solo scegliere di vedere;

---

[68] GEORGE KUBLER *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose,* Einaudi, Torino 2002. Pag. 44. Ed. orig. *The Shape of Time*, 1972.
[69] MARC AUGÉ, *NonLuoghi*, Elèuthera, Milano 2001, pag. 73. Titolo originale *Non-lieux*, Parigi 1992.
[70] MARC AUGÉ, op. cit., 2001. Pag.95.
[71] SIMONETTA LICATA, *Nonluoghi ed eterotopie. Indagini sui luoghi dell'altrove,* pagg 199-205 in "Urbanistica" n°106/1996. Pag. 200.

non possiamo ordinare all'orecchio di calmarsi;
i nostri corpi sentono, dovunque si trovino,
che ci piaccia o no.

E' per questo motivo che l'idea di *cyberspazio* possa svolgere un giorno le funzioni dello spazio pubblico tangibile è condannata a restare una chimera."[72]

Il ritorno di attenzione progettuale per parco e giardino è legato ad un tema chiave della dimensione culturale del contemporaneo: la necessità di riconquista del senso del *luogo* come spazio tattile, palpabile, misurabile con tutto il nostro corpo e i nostri sensi. L'atopia genera disorientamento e malessere, il culto della iperrealtà e del cyborg rende più faticoso il movimento quotidiano nello spazio fisico: affetti da *dromomania*, per citare Paul Virilio, attraversiamo gli spazi della nostra vita sentendoci inadeguati o oppressi dal troppo pieno.
Marc Augé sostiene che "l'antropologo degli inizi del XXI secolo è necessariamente molto sensibile ai cambiamenti di contesto e di scala che oggi dominano ogni descrizione dello spazio. L'urbanizzazione del mondo si accompagna a delle modificazioni di ciò che può essere definito <<urbano>>. Queste modificazioni sono ovviamente in rapporto con l'organizzazione della circolazione, le migrazioni e gli spostamenti di popolazione, il confronto fra ricchezza e povertà; ma si possono considerare, con una visione più larga, come un'espansione della violenza bellica, politica e sociale"[73]. Venti di guerra soffiano, sempre secondo Augè, dentro i cantieri dei poderosi interventi di ristrutturazione urbana, dove l'evidenza del troppo-pieno è sfumata, foderata (nel senso in cui si fodera un vestito) dal mistero del vuoto"[74]. La città attuale è costruita come un eterno presente: "edifici sostituibili gli uni con gli altri ed eventi architettonici, <<singolarità>> che sono anche avvenimenti artistici concepiti per attirare visitatori da tutto il mondo."[75]
La scrittura figurata densa di suggestioni dell'antropologo francese compone l'immagine di una contemporaneità fatta di valori volatili, ubiqui. Vogliamo pensare allora al parco urbano come ad un luogo, spazio e tempo condensato, che può diventare ambito di resistenza attiva di valori solidi, di temporalità indipendenti.

La campagna pubblicitaria per un nuovo computer portatile: l'appendice informatica come sinonimo di libertà e trasgressione, ma anche di prolungamento del dominio virtuale nella sfera del reale. L'*intrattenimento informatico* colonizza lo spazio ed il tempo del nostro quotidiano, nei momenti liberi, come durante il lavoro.

---

[72]JOSEPH RYKWERT, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Biblioteca Einaudi, Torino 2003. Pag. 198. Ed. Or. *The seduction of Place. The History and Future of the City*, 2000.
[73] MARC AUGÈ, *Rovine e macerie,* Bollati e Boringhieri, Torino, 2004. Pag. 82.
[74] MARC AUGÈ, op.cit. Pag. 90.
[75] MARC AUGÈ, op.cit. Pag. 93.

Funzioni del parco urbano

E' un concetto acquisito: è all'interno di un sistema articolato ed interconnesso di spazi aperti, opportunamente interpretati per differenti classi di ruolo[76], che il parco urbano può svolgere egregiamente il suo compito. Contesto e forma della città dovrebbero orientare le scelte progettali relative alla sua composizione ed ai suoi contenuti.
Per riassumere le possibili principali funzioni di un parco si può ricorrere ad una lettura per aspetti tematici, raccogliendo così in un quadro sintetico le caratteristiche tradizionalmente riconosciute da un approccio interdisciplinare.

1. Funzione paesaggistica ed ecologica

Connettere porzioni di città.
Definire orizzonti fisici e configurare parti di tessuto urbano.
Costruire ambiti di mediazione tra dimensione urbana e rurale.
Migliorare il funzionamento dell'ecosistema urbano.
Migliorare la qualità dell'ambiente urbano e la sua vivibilità.
Tutelare risorse naturali, ambientali e storico-culturali.
Produrre *Natura* e Biodiversità.
Riqualificare brani di natura o di città.
Contribuire alla *forma urbis* e al miglioramento del disegno urbano.
Orientare le trasformazioni dello spazio urbanizzabile.
Produrre *qualità* figurativa.

2. Funzione antropologica, culturale e sociale

Offrire spazio pubblico di qualità.
Favorire la coesione sociale.
Promuovere il senso del luogo.
Esprimere memoria culturale e tutelare identità locale.
Procurare benessere psico-fisico.
Accogliere e favorire attività ricreative, didattiche e culturali.
Mettere in scena riti e miti della società urbana.
Esprimere il *clima estetico* dell'epoca.
Rispondere a necessità di uso del tempo libero.
Favorire pratiche di coltivazione della natura, orticoltura e giardinaggio.

3. Funzione politica ed economica

Promuovere un modello sostenibile di vita urbana.
Rendere reali valori ideali.
Costruire identità collettive.
Rispondere a richieste sociali.
Stimolare la partecipazione dei residenti.
Indirizzare l'uso di risorse economiche.
Produrre risorse naturali e culturali.
Valorizzare economicamente una porzione urbana, aumentarne la rendita fondiaria.
Attrarre attività commerciali e terziarie.

---

[76] Si veda al riguardo il metodo di lavoro proposto da Guido Ferrara sulla pianificazione degli spazi aperti, ed il relativo elenco in cui si fornisce una lettura per classi e sottoclassi, in GUIDO FERRARA, GIULIANA CAMPIONI, *Tutela della naturalità diffusa, pianificazione degli spazi aperti,* Il Verde Editorile, Milano 1997, pagg. 5-7.

I parchi della città contemporanea (specie di spazi di natura di città)

"Ciò che un tempo si intendeva unitariamente come area verde, ha oggi per l'abitante della città nomi e aspetti infiniti: maggesi, cinture verdi, strisce verdi, bosco, zone a fauna protetta, romantici giardini civici, parchi popolari, ipermercati extraurbani, spianate sui *boulevard*, impianti sportivi all'aperto, lungofiumi e giardini privati."[77]

Ormai è chiaro: esiste una difficoltà a ricostruire un quadro tipologico convincente ed esaustivo dell'articolata scena del parco urbano contemporaneo. Risulta superata la possibilità di dare del parco urbano una definizione univoca e onnicomprensiva. La complessità morfologica dei vuoti e la varietà di classi di spazi verdi che i nuovi processi di urbanizzazione determinano, rende inadeguata la tassonomia urbanistica disponibile. Si presta l'occasione per ordinare una nuova casistica: proviamo a farlo secondo il concetto di *specie*.
Parlare di *specie di parchi* ci permette di utilizzare vantaggiosamente la metafora biologica: pensiamo al parco come ad una entità vivente, uno spazio in cui si attivano processi naturali, propizio alla vita di persone, piante, animali. In base alla situazione urbana e al tipo di tessuto cittadino in cui è inserito, il parco è in grado di esibire una straordinaria capacità di adattamento morfologico e strutturale.
Assistiamo in questi anni ad una vera e propria colonizzazione di nodi stradali, aree industriali dismesse, ex strutture ferroviarie, binari morti, da parte di parchi e giardini urbani per cui si riconoscono alcuni criteri identificativi di base: "accesso pubblico, offerta di possibilità per il frequentatore di confrontarsi con se stesso, espressione dello *Zeigeist*, che non va fondato esclusivamente sul risarcimento del senso di colpa, sui *clichés* o sull'imitazione"[78], oltre che, chiaramente, offerta di natura e di esperienza nella natura.
Gli scenari delle città europee dimostrano che, proprio come accade tra specie botaniche, anche i parchi si possono ibridare, dando origine ad entità con caratteristiche diverse dalle matrici originali: i confini tra parco e piazza, parco e *boulevard,* parco e area ricreativa, parco e verde stradale sono diventati sempre più labili fino quasi a dissolversi[79].
Anche se la tendenza all'ibridazione tra lo spazio verde ed un altro tipo di spazio aperto urbano non è una novità del nostro tempo (basti pensare alle *parkways*, o agli *squares* parigini, per esempio), non si può negare che oggi in questo atteggiamento progettuale si manifestano un senso della ricerca e dell'innovazione sconosciuti al passato.
La necessità di produrre *senso del luogo* e *identità locale* nei processi di morfogenesi spaziale urbana e di riqualificazione della città, spinge infatti il progettista contemporaneo a reinventare continuamente la concezione del parco, come spazio pubblico e spazio figurativo di natura e cultura, facendo leva soprattutto sul suo carattere privilegiato di dispositivo relazionale tra cose, processi, persone, parti di città. Succede qualcosa di simile a ciò che accade in natura, "quando per accidenti diversi e diverse ragioni una specie si fa rara o muore o scompare" e "un'altra prende il suo posto dando al luogo la sua impronta e fisionomia"[80]. Una varietà polisemica e polifunzionale di materiali, tecniche, discipline, strumenti, si dispiega a favore del progetto contemporaneo.

"Di volta in volta le strategie e gli strumenti d'intervento messi in campo mutano al variare dell'ambito di azione, a dimostrazione di come tra gli aspetti connotanti il progetto del parco sia proprio il profondo radicamento nel contesto, nelle sue dimensioni materiali e immateriali, nelle forme fisiche e nelle immagini mentali di chi concretamente ne farà uso"[81].

Come abbiamo avuto modo di sottolineare lungo il nostro itinerario storico e critico, natura e carattere del parco sono sempre strettamente determinate dal genere di relazione che esso instaura con la città ed il tessuto urbano di cui fa parte.

---

[77] ADRIAAN GEUZE, *Nuovi parchi per nuove città,* in "Lotus" , pag.51.
[78] ADRIAAN GEUZE, *Ibidem*.
[79] Cfr. ANDREU ARRIOLA, ADRIAAN GEUZE ed altri *Modern park design,* Uitgeverij thoth, Amsterdam 1993. Pag. 29.
[80] IPPOLITO PIZZETTI, *Il genius loci arriva volando,* pagg. 7 – 8 in "Urbanistica informazioni" 186/2002. Pag. 7.
[81] PAOLA DI BIAGI, ELENA MARCHIGIANI, *Parchi della contemporaneità,* pagg. 5 – 6 in "Urbanistica informazioni" 186/2002. Pag. 6.

Se la città oggi soffre di una crisi di identità morfologica e estetica, oltre che nominale (nel dibattito su qualità urbana e processi di urbanizzazione si parla sempre di più di città diffusa, megalopoli, mostruopoli, città – caos, eccetera), il parco ha ritrovato al contrario tutta la sua forza semantica e di carattere, e si afferma come materiale regolatore dei processi di crescita o trasformazione funzionale di parti urbane e come elemento di mediazione nei passaggi di scala irrisolti (da quella architettonica a quella urbana, a quella paesistica, dalla dimensione topografica a quella geografica, eccetera).
L'idea olmstediana del sistema di parchi come strategia per la costruzione di una *forma urbis* e di un ambiente urbano sano e a misura di cittadino, risulta integrata nell'idea di un sistema di specie di parchi in cui si attua anche una strategia di colonizzazione figurativa della città che cambia. Oltre alla questione ecologica, oltre alla questione igienico-salutista, oltre alla questione di soddisfazione dei bisogni dell'abitante urbano, e oltre alla questione di un possibile incremento di qualità estetico-visuale del contesto specifico in cui si colloca, il parco risponde alla *necessità umana di abitare non solo spazi abitabili, ma spazi poetici*: che sono quegli spazi attraversati da alcuni grandi temi costanti come la vita, l'amore, la natura, la morte, e in cui sorge l'immaginazione, si attiva la memoria, si percepisce l' immensità intima[82].
Come altrove è stato sottolineato, il parco, come figura e come idea, occupa "il rango più elevato nella contemporanea *creazione di luoghi – place making*, per citare Capability Brown"[83].
Per questo ci piace pensare che nella città contemporanea in trasformazione prosperino più che tipi[84], specie di spazi aperti e specie di parchi. Si tratta di spazi destinati a relazioni vitali: un attributo da non dare per scontato, ma che anzi può diventare concetto guida per una interpretazione delle diversità, ancor prima di considerazioni legate a dati dimensionali o alla individuazione di tematismi progettuali.

"Viviamo nello spazio, in questi spazi, in queste città, in queste campagne, in questi corridoi, in questi giardini. Ci sembra evidente. Forse dovrebbe essere effettivamente evidente. Ma non è evidente, non è scontato. E' reale, evidentemente, e probabilmente razionale, quindi. Si può toccare."[85]

Le *specie*, raccolte in due quadri sinottici al termine del capitolo, sono individuate e descritte in base a due differenti filtri di lettura. Uno, sul parco come pattern paesaggistico, si riferisce alla sua interpretazione come *figura di natura* e rinvia ad un valore di auto-rappresentazione semantica. L'altro riguarda il ruolo che il parco interpreta rispetto alla fase del processo di trasformazione urbana che lo vede nascere: si mette in evidenza il rapporto testo/contesto, parco/città. I due elenchi di specie proposti vanno pertanto letti in una logica di integrazione e reciprocità.
L'inquadramento non ha la pretesa di esaurire tutta una panoramica, funziona piuttosto come una lente con cui mettere a fuoco le varietà più diffuse, le declinazioni più ricorrenti dello stesso tema, e per cui si propone una tassonomia aggiornata.
Valutando il valore del parco come luogo *figurale*[86] possono svilupparsi le seguenti specie:

Parco - giardino. Speciale declinazione di parco, non necessariamente di dimensioni contenute, in cui anche gli aspetti tecnico-funzionali vengono trattati in modo tale da favorire l'amplificazione dei valori percettivi ed estetici e di richiamo alla tradizione figurativa dell'arte dei giardini e del paesaggio. E' fortemente accentuato il valore delle componenti vegetali, sia quando il parco viene concepito come spazio totale della *natura artificialis*, sia quando vi viene affermata una estetica ecologica.

Piazza - parco. Di matrice Ottocentesca, questa *specie* si presenta solitamente in forma di poligono regolare e coniuga le funzioni tradizionali della piazza con quelle del parco. Porzioni di

---

[82] Con riferimento al pensiero di Bachelard ed alle riflessioni contenute in particolare in GASTON BACHELARD, *La poetica dello spazio,* Edizioni Dedalo, Bari 1975. Ed. orig. *La poétique de l'espace*, 1957.
[83] COOPER GUY, TAYLOR GORDON, *Giardini per il fututo,* Logos, Modena 2000. Pag. 32 .
[84] Se per *tipo* intendiamo un campione a cui è conformata una produzione di serie.
[85] GEORGES PEREC, *Specie di spazi,* Bollati Boringhieri, Torino 1989. Pag. 12. Ed. orig. *Espèces d'espaces*, Paris 1974.
[86] La nozione di *figurale*, introdotta da Lyotard, indica "ciò che va afferrato della raffigurazione stessa, il senso della Figura in sé". Da UBALDO FADINI, *Figure nel tempo,* Ombre Corte, Verona 2004. Pag. 10

natura libera sono inserite all'interno di uno spazio a carattere marcatamente architettonico e che presenta ampie superfici continue pavimentate con materiali *duri*, dove il movimento del visitatore non è guidato da un sistema gerarchizzato e predefinito di percorsi. La piazza-parco è spesso caratterizzato dalla presenza di arredi o sculture di potente impatto scenografico.

Parco - scultura Il parco, o parti di esso, vengono modellate proprio come una grande opera scultorea a scala urbana. Il parco-scultura affonda le sue radici nell'esperienze dei *land artist* e dell'arte ambientale ed ecologica maturate a partire dagli anni Sessanta del Novecento, e nell'opera di Isamu Noguchi, indiscusso maestro dell'arte dei giardini e del paesaggio del XX secolo. Possiamo parlare di *parco-scultura* anche quando uno o più significativi elementi del programma iconografico generale si impongono nel determinare l'identità estetica complessiva del luogo.

Parco - contenitore. Come un sistema di scatole cinesi, come un catalogo di luoghi, il parco plasma un nuovo paesaggio urbano accogliendo al suo interno altri parchi, giardini, o tipi di spazi aperti, o addirittura, se declinato alla scala territoriale, vari nuovi caratteri e funzioni insediativi. E' il caso specifico dei festival di arte dei giardini o delle grandi esposizioni di floricoltura, ad esempio le BUGA tedesche o le Floriadi olandesi, così come di operazioni di ancora più ampio respiro territoriale, come nel caso delle IBA tedesche.

Parco - passeggiata. Analogamente al modello storico delle *promenade*, il parco-passeggiata si sviluppa lungo uno spazio lineare, dove risulta privilegiato ed enfatizzato il tema del percorso e dell'andare. La scelta della distribuzione delle sequenze spaziali lungo un asse principale e l'attenzione progettuale posta nello studio delle modalità di movimento del fruitore costituiscono i principali *input* progettuale. Il parco come alternativa per *attraversare* la città, per collegare parti urbane con un itinerario nel "verde".

Bosco - parco. Una porzione importante del parco, quando non addirittura tutta la sua estensione, è coperta da una macchia boscata, preesistente o di nuova piantagione. Il *bosco-parco* può assolvere obiettivi di tutela o creazione della risorsa bosco in città, e si connota come spazio a forte valore ecologico-ambientale e simbolica, di cui viene previsto un utilizzo ricreativo.

Orto - parco. Espressione contemporanea della *rus in urbe,* il parco-campagna propone inserti di moderna natura coltivata a scopo agricolo e/o mantiene porzioni di paesaggi rurali storici all'interno di un programma spaziale variamente articolato, e può ospitare anche insiemi di orti urbani, giardini di comunità e *city farm*. Concepito non come semplice riproduzione di un'idea di paesaggio agrario o agro-forestale, l'*orto-parco* può comporsi di ambiti messi a disposizione dell'abitante urbano per favorire attività di coltivazione della natura, di tipo orticolo-produttivo o ornamentale.

Parco-parcheggio. Declinazione progettuale felicemente indagata dai paesaggisti contemporanei. Dal concetto di uno spazio aperto mono-funzionale, strumentale alla sosta degli autoveicoli, si è arrivati all'ideazione di un ambito ibrido, flessibile e multifunzionale, che incorpora caratteri e/o materiali propri del parco in un *vuoto* urbano riscattato dal semplice ruolo di asettica e an-estetica infrastruttura a servizio e complemento del sistema della mobilità.

Rispetto al secondo filtro, sono state invece individuate le seguenti *specie spaziali-funzionali:*

Parco - centrale. Mimando i primi modelli Ottocenteschi, il parco-centrale viene a plasmare un ampio vuoto di forma regolare, contornato dal pieno del costruito che lo tiene racchiuso come in un recinto spesso. Nella città contemporanea, più che alla scala urbana-metropolitana (come nel caso dello storico *Central Park* di New York), il parco centrale riesce a trovare più facile collocazione a quella di quartiere o di isolato, per costituire, per lotti residenziali o aree commerciali, un cuore di *natura artificialis* che intrattiene con il contorno una relazione di interdipendenza spaziale fondata sulla contrapposizione pieno/vuoto.

Infraparco. Nasce nei vuoti e negli interstizi del tessuto urbanizzato, negli spazi del "fra", siano

essi generati dall'inserimento o dalla dismissione di infrastrutture della mobilità (lineari o areali) o di aree industriali e/o commerciali. L'*infraparco*, quando prende forma in siti post–industriali, può incorporare e metabolizzare al suo interno resti e strutture della precedente attività produttiva, che vengono trattati come imponenti *objets trouvès* e acquisiti come speciali landmark, in modo tale da connotare il parco come dispositivo culturale per la interpretazione di un paesaggio archeologico industriale.
Una varietà speciale è quella leggibile come nuovo *spessore* urbano (piastra-parco, parco-ponte, eccetera), dove lo spazio plasmato come area a parco continua ad assolvere anche un ruolo infrastrutturale, di collegamento tra pezzi o livelli di città.

Parco - connettivo. Il parco come tessuto di ricostruzione di rapporti spaziali, formali e funzionali tra parti diverse del costruito che presentano una configurazione frammentata e sfrangiata o tra pezzi di città e pezzi di campagna. Il parco lega, avvolge, riconfigura e in genere si caratterizza per l'alto grado di permeabilità e accessibilità e per la varietà dei collegamenti spaziali.

Parco - cerniera. Il parco come elemento lineare di ricostruzione di rapporti spaziali, formali e funzionali tra parti diverse del tessuto costruito che presentano una configurazione chiaramente definita. Lo spazio vuoto in questo caso più che mediare, ricuce e ristabilisce necessarie continuità, rende porosa la comunicazione spaziale.

Parco - pioniere. Il *vuoto* progettato come strategia di colonizzazione del territorio periurbano. Nel suo processo di avanzamento verso il non costruito, la città si espande a partire dalla definizione degli elementi del sistema degli spazi aperti, di cui il parco rappresenta la forma a maggiore valenza figurativa. Il parco-pioniere può caratterizzarsi sia come strumento di tutela e valorizzazione di realtà paesaggistiche esistenti e a rischio (aree agricole, zone boscate) oppure come riserva di una *nuova natura* a trasformazione indotta.

Parco - margine. Il parco come soluzione formale per le situazioni spaziali che si creano al contatto tra la città e i suoi bordi o tra ambiti differenti, la città e i suoi limiti fisici-naturali e amministrativi, ma anche tra parti di paesaggio urbano ed elementi infrastrutturali lineari. Il parco-margine è una figura di mediazione tra diverse aree omogenee, tra ambiti spaziali differenti per ruolo, funzione, caratteristiche fisiche. La morfologia prevalente (non assoluta), è quella della fascia.

I due elenchi di *specie* di parchi non costituiscono classificazioni alternative: al contrario possono essere tra loro vantaggiosamente incrociati a reciproca integrazione. Le *specie* sono state descritte considerando aspetti parimenti connotativi del parco: quelli evocativi e semantici legati al suo valore di *figura di natura* e di *forma di paesaggio urbano*, e quelli funzionali spaziali, letti in rapporto al contesto in cui è inserito.
L'obiettivo della definizione di questa chiave interpretativa è duplice:
1. fornire al pianificatore, al progettista e al cittadino comune spunti per una riflessione culturale e tecnica, a partire dal riconoscimento dell'ampio spettro di sfumature funzionali e semantiche connesse al tema della progettazione degli spazi di natura in città;

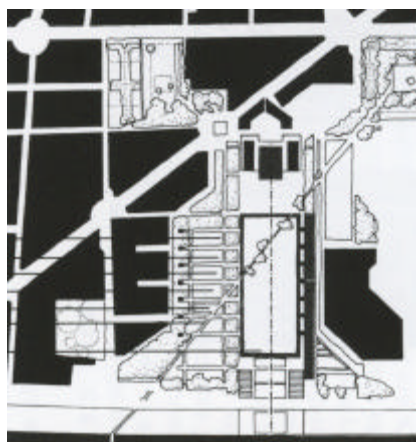
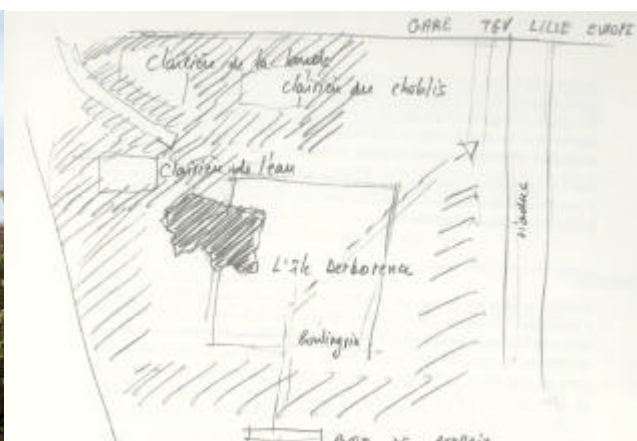
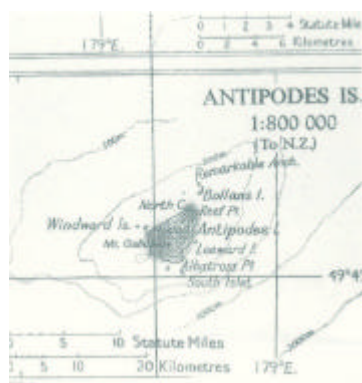
2. evidenziare una volta di più la necessità di un approccio sistemico alla progettazione del parco urbano. In questo senso la lettura per specie di spazi può integrare, intervenendo come strumento progettuale alla scala topografica, l'operazione di pianificazione paesaggistica di definizione delle classi di ruolo degli spazi aperti.

Specie *figurali* di parco urbano relazione forma-figura			
IDEOGRAMMA	DENOMINAZIONE	ORIGINE DELLA DENOMINAZIONE	RUOLO SEMANTICO E FIGURALE
	Parco/giardino	Enfasi tematica	La ricerca progettuale enfatizza la continuità con la tradizione dell'arte dei giardini e dei paesaggi; le specie vegetali vengono utilizzate come accentuazione del ruolo del parco come spazio sensoriale; produzione di valori simbolici.
	Parco/piazza	Ibridazione tipologica	Interpretazione prevalente del ruolo dello spazio pubblico come ambito a vocazione monumentale. La facilitazione del controllo visivo dello spazio trattato come una scena aperta, amplifica la funzione del parco come teatro dei rituali collettivi.
	Parco/scultura	Amplificazione figurativa	Il parco modellato come una scultura: enfatizzazione degli aspetti plastici-figurativi; creazione di *land-mark* urbani; produzione di simboli e di memoria culturale.
	Parco/passeggiata	Ibridazione tipologica ed enfasi tematica	Il parco come spazio di collegamento e attraversamento del paesaggio urbano. Amplificazione del tema della *promenade:* il parco è luogo dell'andare.
	Bosco/parco	Enfasi tematica e funzionale	Il parco come occasione di creazione e/o tutela della risorsa bosco in città. Ambito a marcata valenza ecologico-ambientale, educativa e figurativa.
	Orto/Parco	Enfasi tematica e funzionale	Il parco come spazio collettivo di coltivazione della natura e di produzione agricola in città, come dispositivo di promozione di coesione sociale e di meccanismi partecipativi, ma anche come luogo per la tutela e la conservazione attiva di lacerti di paesaggi rurali.
	Parco/parcheggio	Ibridazione tipologica	Riabilitazione in chiave estetica di una tipologia di spazio aperto funzionale (il parcheggio) e immissione di nuova qualità urbana.
	Parco/contenitore	Enfasi tematica e funzionale	Il parco come catalogo di luoghi e come sistema unitario per organizzare la disposizione di spazi eterogenei per forma, significato e funzione

Specie spaziali-funzionali di parco urbano (relazione parco-città)			
IDEOGRAMMA	DENOMINAZIONE	LOCALIZZAZIONE PREVALENTE	RUOLO SPAZIALE/FUNZIONALE
	Parco/centrale	Nella città compatta, o nella città continua, alla scala di quartiere e di isolato.	- Amplifica il valore percettivo dell'interdipendenza spaziale pieno/vuoto; - Riduce la densità del costruito; - Crea una riserva di suolo "fertile" e permeabile in un ambiente fortemente minerale artificiale ; - Favorisce gli scambi sociali e senso del luogo.
	Infra/Parco	Nei vuoti di risulta delle infrastrutture per la mobilità, oppure nei territori post-industriali (scala urbana e/o territoriale).	Qualifica paesaggi degradati; Minimizza l' impatto acustico e visivo; Attua un recupero figurativo di "vuoti a perdere"; Crea riserve di natura periurbane.
	Parco/connettivo	Nella città continua e nella città diffusa	Enfatizza il valore dei vuoti in ambito urbano e favorisce la naturalità diffusa; Collega e separa parti e frammenti del costruito; Rende poroso il sistema di relazioni spaziali; Favorisce la separazione tra zone urbane che accolgono attività incompatibili
	Parco/cerniera	Tra parti di città, tra porzioni ben definite di territorio urbanizzato	Crea nuove connessioni tra parti diverse di città; Ricuce e ricompone porzioni di tessuto urbano; Ricostruisce rapporti spaziali, formali e funzionali tra differenti ambiti urbani.
	Parco/pioniere	Nel territorio della città diffusa	Anticipa una nuova "regola insediativa fondata sul valore dello spazio aperto per il paesaggio non urbanizzato; Favorisce azioni di tutela valorizzazione di risorse agro-forestali.
	Parco/margine	Tra parti di città continua o diffusa, tra spazio urbano e spazio rurale. La varietà più diffusa è quella che si sviluppa lungo i fronti d'acqua (parco fluviale, parco canale, parco costiero).	Forma spazi di mediazione nelle situazioni spaziali problematiche che si determinano al contatto tra ambiti differenti (urbano/rurale, la città ed i suoi limiti fisici-naturali, ecc.); Ricostruisce rapporti spaziali, funzionali, formali e figurativi; Valorizza il ruolo degli spazi aperti incolti.

Un repertorio

Parco-giardino/Parco-connettivo

Il parigino **Parc André-Citroën**, 12 ettari di superficie, rappresenta la risposta dei paesaggisti francesi alla definizione della nuova idea di parco europeo, in contrapposizione agli esiti del concorso della *Villette*. Possiamo assumerlo come riferimento per la specie **parco-giardino,** in considerazione della forte valenza assegnata dai progettisti agli aspetti simbolici, semantici, estetici.
Il progetto è frutto della collaborazione *forzata* tra i due gruppi vincitori del concorso e per questo Bédarida lo definisce un *ibrido fatto di citazioni*.
Regola compositiva e *movimento* sono i due temi chiave che hanno guidato la redazione finale.

Il concorso per la progettazione del nuovo parco André Citroën, da realizzare in un ampio lotto nella zona ovest della città reso disponibile dopo la delocalizzazione (avvenuta nel 1972) di impianti e capannoni della Citroën, venne bandito nel 1985 dalla municipalità parigina, in aperta rivalità con la politica statale dei Grandi Progetti presidenziali inaugurata da Mitterand, che aveva portato, tra l'altro, anche al lancio del concorso della Villette. Se il Parco della Villette ideato da Tschumi, con il suo "tripudio di folies, di tettoie metalliche e di luci notturne" (Marc Bédarida, 1995) era ben lontano dal richiamare ad una "percezione convenzionale della natura e del paesaggio", con la realizzazione del parco André Citroën la amministrazione comunale volle tutto al contrario puntare sulla introduzione di un vero e proprio spazio simbolo del giardino, un luogo a vocazione monumentale ispirato alla tradizione francese.
Tra i progetti presentati al concorso, la commissione ne scelse due: quello presentato dall'équipe costituita dal paesaggista GillesClément e dall'architetto Patrick Berger, e quella formata dal paesaggista Alain Provost associato a JeanPaul Viguier e J.F. Jodry. Le proposte, che risultavano entrambe pienamente aderenti alle richieste del bando (mutuare dal giardino del Luxembourg la suddivisione in vari insiemi, ma non la rigidezza della composizione; ispirarsi al parco di Les Buttes-Chaumont per la flessibilità, senza però adottare la stessa interpretazione monofunzionale), presentavano varie analogie compositive: tutte e due infatti "proponevano un grande spazio centrale fiancheggiato da due canali di dimensioni ineguali, ove veniva ad innestarsi una serie di spazi variamente articolati; entrambi coniugavano alla qualità dell'impostazione alcuni accenti di una retorica assai lirica sulla natura." (Marc Bédarida, 1995). Fu richiesto così alle due equipe di lavorare insieme alla redazione del progetto finale: per questioni pratiche e per evitare di restare invischiati in comprensibili rivalità professionali, i due gruppi decisero di lavorare separatamente alla progettazione di due entità ben distinte seppur complementari, *spartendosi* a metà la superficie dell'intervento. Clément e Berger lavorarono alla zona nord, con il giardino bianco, le grandi serre sul piazzale, la sequenza di giardini tematici e il giardino in movimento; Provost, Viguier e Jodry si occuparono della parte sud, con il giardino nero e quello della metamorfosi, il grande parterre centrale e il canale d'acqua. Inoltre,Berger fu incaricato dell'arredo, Clement dell'illuminazione, Provost dei movimenti di terra e Viguier del viadotto del metrò.

A Lille, nel progetto vincitore di un concorso internazionale per il nuovo **Parco Henry Matisse**, antistante la *Gare-Lille Europa*, un terrapieno con un lembo di paesaggio forestale ricostruito crea il tema centripeto della composizione. Progettato da Gille Clément in collaborazione con l'Atelier Empreinte (1990-1995), il parco, che si estende su una superficie di complessivi 8 ettari resa disponibile dalla dismissione di infrastrutture ferroviarie, oppone al carattere *fluido*, di luogo mutante, della stazione ferroviaria, la presenza stabile della natura rigogliosa e prorompente di un frammento di bosco, l'*Ile Derborance,* simbolico richiamo di una delle rare foreste primarie europee, quella di Derborance, nel Vallese in Svizzera. Piantata sopra un'isola-terrapieno inaccessibile di 3.500 metri quadrati, con alte pareti di cemento grezzo, e la forma di un'isola della Nuova Zelanda esistente agli antipodi della città di Lille, la piccola foresta di ailanti, robinie e querce è stata concepito come un simbolo-rifugio della biodiversità e del Terzo Paesaggio.
(Immagini da Isotta Cortesi, op. cit. pagg. 241 – 243 e da Gilles Clément, Louisa Jones, *Gilles Clément. Une écologie humaniste*, Aubanel, Ginevra 2006)

Parco-contenitore/Parco-connettivo

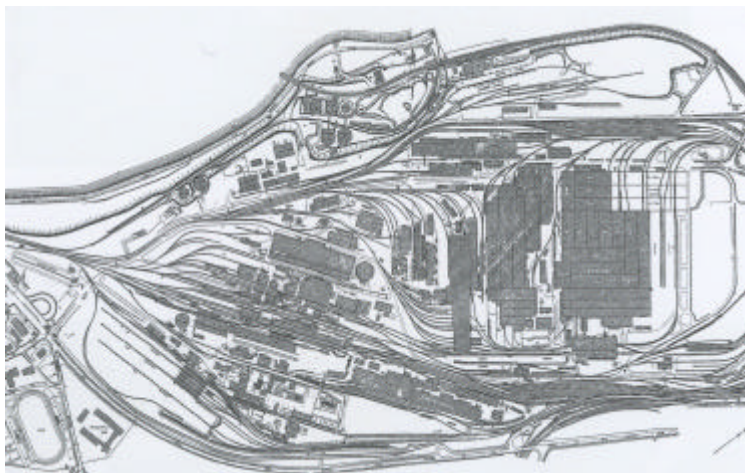
Planimetria generale del **Parco Bornstedter Feld**, sede della BUGA (*Bundeesgartenshau*) di Potsdam, del 2001.

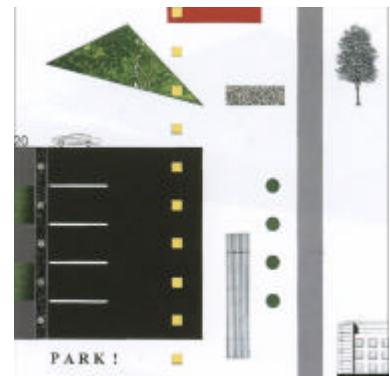
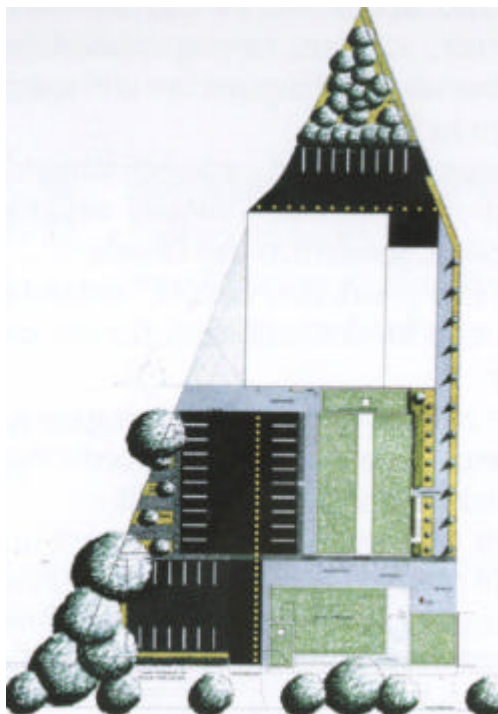
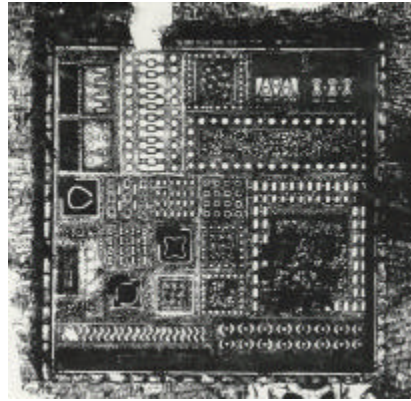
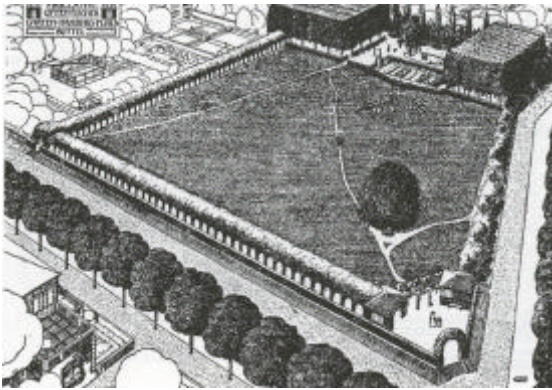
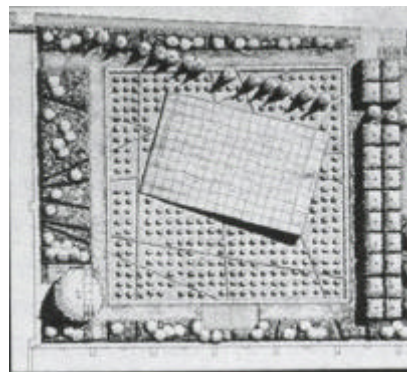
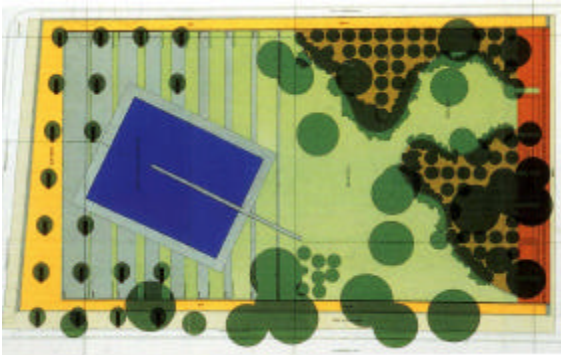
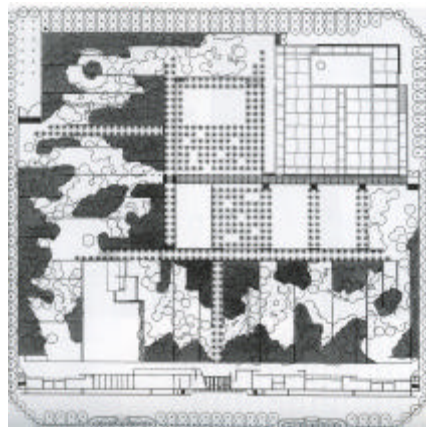
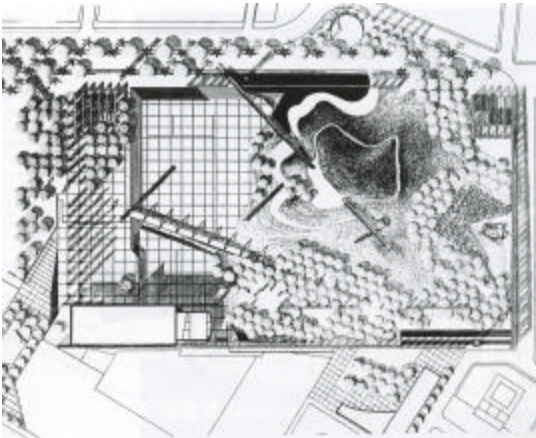
La sistemazione di un'ampia area di 60 ettari effettuata per accogliere la mostra internazionale di giardini, ha costituito l'occasione per la realizzazione di un sistema a parco, articolato in vari episodi formali e funzionali. E' questo una specie che possiamo definire di **parco- contenitore**.

Il progetto realizzato è il frutto della rielaborazione della proposta dello studio Latz & Partner, vincitrice di un apposito concorso internazionale bandito nel 1997. Il parco, a nord del centro storico di Potsdam, occupa un ex campo militare sovietico ed è stato individuato come il cuore di una nuova espansione urbana, costituendo tessuto di connessione tra varie porzioni di città .

La *Promenade Planté* a Parigi, progettata di Philippe Mathieux e Jacques Vergely, è stata realizzata, a partire dal 1987, lungo un ampio tratto del tracciato dismesso della vecchia linea ferroviaria della *Petite ceinture*.
Possiamo assumerla come esempio paradigmatico di ***Infra-parco***: è un intervento con cui si dà vita ad una lunga, odorosa e articolata passeggiata sensoriale, sospesa sopra la città e che attraversa un tessuto urbano molto etereogeneo (immagini da Lotus n. 80, pagg. 23-24).
Prende vita in questo intervento il concetto di *coulée verte,* messo a punto in Francia proprio per recuperare linee ferroviarie abbandonate o aree industriali dismesse, aumentando la presenza di vegetazione in ambito urbano e favorendo al contempo la mobilità pedonale e ciclabile con il collegamento di ampie porzioni di città tramite percorsi protetti che utilizzano il vecchio sedime ferroviario.
La *Promenade Planté* si svolge per quasi 3 km e mezzo integrando viadotti, tunnel, trincee delle vecchia ferrovia e, collegando Place de l'Opera-Bastille al Bois de Vincennes.
Nel suo sviluppo lineare comprendente 1.350 ml di percorso in quota su viadotto, la *Promenade* mette a sistema anche quattro giardini realizzati in tempi diversi da differenti progettisti. La vegetazione arborea ed arbustiva scelta per comporre il *softscape* scandisce con decisione i passaggi stagionali, grazie ai ritmi delle fioriture e al cambio di colore del fogliame. La specie prevalente utilizzata per costruire filari di alberi è il tiglio, accompagnato da una quindicina di specie di *Prunus*, che offrono lo spettacolo di una alternanza di fioriture continuo da fine aprile a fine novembre. Questo parco-passeggiata, che reinterpreta anche la tradizione dei giardini pensili, propone al cittadino una particolare modalità di fruizione del paesaggio urbano, offrendone punti di vista inediti.

(Fotografie di Anna Lambertini)

Parco - pioniere /parco - margine

Planimetria generale dell'area prime dell'intervento e di progetto del **Parco a Caen**, in Normandia, progettato da Domenique Perrault (1995 – 1997).
Una griglia regolare a grandi quadrati di 100x100 metri, suddivisi da tracciati in asfalto nero larghi due metri, viene sovrapposta sul terreno lasciato libero dalla dismissione di un impianto siderurgico, in una porzione di territorio che non è più campagna ma non è ancora città. La soluzione, come spiega il progettista, si propone come un intervento di *pré-paysagement,* dettando una organizzazione spaziale che secondo Bédarida "ignora superbamente tutte le specificità del luogo" e " tende semplicemente a procurare un riferimento geometrico ed una scala di misura" (Marc Bédarida, 1999). Secondo Isotta Cortesi invece, la griglia di misurazione introdotta per regolare la trasformazione del nuovo paesaggio è solo apparentemente leggibile come un elemento astratto, ponendosi piuttosto come un dispositivo rivelatore: "le linee nere rendono manifesti nella loro distensione quegli oggetti che, rimasti sul campo 'dopo la battaglia', ritrovano ragione della loro esistenza, nel divenire parte di una installazione di archeologia industriale (…)". (Isotta Cortesi 1999).

Sopra, Planimetria e viste dell'***Ibryd-Parking Place*** (Parking dans l'Anse du Verdon), Martigue, Francia, progettato da **Agence Ter**, realizzato nel 2000.
Sotto, schema concettuale, planimetria e viste di un parcheggio realizzato a Berlino/Prinzlauer Berg dallo studio di paesaggisti tedeschi **STraum a**.

Piazza - Parco

Sopra, Matrici figurative e progettuali della prima metà del Novecento di piazza-parco (a sinistra un progetto di giardino pubblico ad Amburgo di Leberecht Migge, del 1910 ca., a destra planimetria del Vasa Park di Eric Glemme).
Sotto, quattro esempi di piazza-parco realizzati negli ultimi decenni del Novecento, a Barcellona (anni Ottanta) e a Berlino, (anni Novanta).
Nella piazza-parco, che presenta solitamente una forma poligonale regolare, il controllo visivo dello spazio, la mancanza di canali ottici dominanti, la presenza di importanti elementi scultorei o architettonici costituiscono gli ingredienti progettuali principali. Quando il sito in cui si interviene presenta una certa variabilità altimetrica, si tende ad intervenire con sistemi ad ampi terrazzamenti piani.

Progetto-icona di una nuova cultura del progetto di paesaggio post-industriale, il **Landschaftspark Duisburg Nord** redatto dal paesaggista Peter Latz e realizzato nel periodo che va dal 1991 al 1999, può essere assunto come riferimento per la specie *infra-parco*. Riplasmando un vasto territorio di 230 ettari lungo il corso del fiume Emscher nella Ruhr, il parco funziona come dispositivo di riqualificazione ambientale e paesaggistica di una vasta area in precedenza occupata da impianti siderurgici e acciaierie, e quindi pesantemente segnata da decenni di intensa e inquinante attività industriale.

Istanze ecologico-ambientali, una aggiornata estetica del rovinismo e una nuova concezione di paesaggio ricreativo convivono in questo progetto fondato sul dialogo con uno scomodo *genius loci* .

“Peter Latz, nel preservare le preesistenze industriali, ha celebrato il carattere principale del luogo; inoltre, nel mutare la funzione degli oggetti ha attribuito loro, a volte anche in modo inaspettato, un significato rinnovato (…)” (Isotta Cortesi, 2000). La metafora della rovina viene recuperata: a Duisburg “si incontrano torri con rami di fico che escono da una piccola crepa: questi edifici in crescita sono i soggetti dei miti del futuro” afferma Latz, che apertamente dichiara di aver scelto di tramutare i vecchi impianti industriali abbandonati in una successione di nuove figure evocative, capaci di affascinare e colpire l’immaginazione dei visitatori proprio come le rovine pompeiane.

L’intervento di Latz indica, alla fine degli Ottanta, come sia necessario, per far crescere la cultura del progetto di paesaggio, una rivisitazione della dialettica tra valori ecologici e valori estetici, da interpretare non in termini non seccamente oppositivi, ma piuttosto integrativi.

“La fornace Thyssen-Meiderich di Duisburg non diventerà un parco, essa ritornerà natura, un procedimento che è già iniziato. Sarà contributo e parte della campagna del ventunesimo secolo” (Peter Latz 1993.)

(Immagini e citazioni da ISOTTA CORTESI, op. cit. pagg. 229 – 239).

Parco - margine /Orto - parco

Issoudun è una piccola cittadina medievale francese di una regione della valle della Loira (Indre): il fiume Théols la attraversa dividendola in due parti. La risistemazione di una ampia area inondabile, lungo un tratto fluviale, ha costituito l'occasione per la creazione di un nuovo parco urbano di poco meno di due ettari e mezzo, progettato da **Michel Desvigne e Christine Dalnoky**, vincitori di un concorso bandito nel 1992. Il disegno del parco incorpora la trama della preesistente parcellizzazione del territorio agricolo, dovuta alla presenza di numerosi orti privati ormai abbandonati, assumendo il tema della frammentazione geometrica dello spazio come principio guida per la riconfigurazione di una porzione di paesaggio urbano. Un ampio rettangolo coltivato, formato dalla somma di due spazi distinti, il *quadrilatero degli iris* e il *quadrilatero dei salici*, incorniciati da una pavimentazione in doghe di legno, costituisce la figura emblematica del **Parc de la Théols.** Memoria del luogo, semplicità formale, ricostruzione di relazioni spaziali tra la città ed il fiume e contenimento dei costi di realizzazione e gestione costituiscono i principi informatori delle scelte progettuali.
La scelta della vegetazione (ad esempio le diverse specie e varietà di salici, in forma arbustiva ed arborea, disposte a formare una suggestiva composizione cromatica e di differenti textures) indica la capacità di riuscire a conciliare raffinatezza progettuale e necessità pratiche: le piante utilizzate sono poco costose e in caso di inondazione possono ricrescere velocemente.

(Immagini da ROBERT HOLDEN, *Progettare l'ambiente*, Logos, 2003; pagg. 64 – 67).

4.

LETTURE

Lo sviluppo iperbolico delle tecnologie di comunicazione ed il continuo affinamento delle tecniche di linguaggio e di scambio virtuale delle reti informatiche, ci hanno posto di fronte ad una nuova impressionante rivoluzione estetica. La spettacolarità e la perfezione delle immagini proposte, disponibili in sfrenata abbondanza, a volte sfacciatamente sempre uguali a se stesse, ci ha abituato ad una produzione di cultura estetizzante, dove pare che solo chi e ciò che è bello abbiano pieno diritto di esistere, in questo senso il *Bello* è divenuto la categoria che assorbe tutti gli altri concetti, e l'estetica appare sganciata disastrosamente dall'etica.
Inoltre, il *Bello*, nella dimensione contemporanea, ha assunto una pluralità di figure e significati sconosciuta nelle epoche passate: oggi non è più possibile riconoscere una estetica dominante, tanto che "nella città intesa come territorio il nostro bello è affidato alla *varietas*"[1].
Siamo allora di fronte "all'orgia della tolleranza, al sincretismo totale, all'assoluto e inarrestabile politeismo della Bellezza"[2].
La questione è controversa: perché se da una parte assistiamo al rafforzamento del *mito della Bellezza* (del corpo, delle forme dell'apparire, degli oggetti e degli ambienti domestici) come orizzonte individuale, spregiudicatamente autocentrato, spesso marcatamente orientato verso la spettacolarità, dall'altra ci si rende conto di quanto inadeguati siano ancora gli strumenti di lettura ed interpretazione culturale, a disposizione del tecnico, dell'amministratore, e del cittadino comune, relativi al riconoscimento del valore dell'identità estetica dei luoghi
Si può dire che la globalizzazione culturale, la potenza dell'informazione digitale e la velocità di diffusione delle nuove estetiche prodotte dal linguaggio dell'arte, del cinema, della fotografia, della *computer graphic*, abbiano determinato un surplus di immagini di *bei paesaggi* impalpabili, ma non favorito la formazione di un senso estetico del paesaggio, del riconoscimento del suo valore come invenzione sociale continua, opera di tutta una collettività che agisce sul comparto pubblico come su quello privato, alla micro come alla macroscala.
Secondo Paolella addirittura "sembrerebbe in molti casi che l'inserimento di segni con profondi e non positivi effetti, quali infrastrutture e strutture produttive di grandi dimensioni, non sia avvertito come un fatto negativo, o passi addirittura inavvertito. E'quasi come se tutta la capacità di esprimere un giudizio sulle forme, da parte della collettività, sia concentrata nelle automobili e nei vestiti, oggetti che, come noto, sono caratterizzati da una diversità apparente ma da una totale effettiva uniformità"3.
In un simile clima di schizofrenia del *Bello*, pare allora opportuno domandarsi se non sia il caso di contenere certa enfasi del post – moderno, per evitare che i temi proposti a favore di una seducente estetica della rifigurazione urbana e paesaggistica possano degenerare in una arrogante etica della trasfigurazione. E' ciò che, infatti, può accadere col prevalere di un atteggiamento progettuale e politico concentrato più sulla interpretazione di luogo come deposito di segni autonomi, autoreferenziato e autocelebrativo, piuttosto che sulla costruzione di un ampio processo di interrelazioni (spaziali, funzionali, figurali e temporali).
Proviamo a spiegare meglio con un riferimento preciso.
Negli ultimi decenni, si è assistito alla promozione di un nuovo atteggiamento estetico verso il progetto dei luoghi, definito *nuovo pittoresco urbano*, e presentato (non senza una certa dose di superficialità) come un'aggiornata declinazione del gusto pittoresco Settecentesco.

---

[1] MASSIMO CACCIARI, *La città*, Pazzini Editore,Rimini 2004. Pag.84.
[2] UMBERTO ECO, *Storia della Bellezza*, a cura di, Bompiani,Torino 2004. Pag.428.
[3] ADRIANO PAOLELLA, *Abitare i luoghi. Insediamenti, tecnologia e paesaggio*, Edizioni BFS, Pisa 2004, pag. 30.

Tale categoria estetica, che è stata applicata per guidare la lettura, la costruzione e la manipolazione della città e dei paesaggi contemporanei, conduce ad una sensibilità progettuale basata sull'elogio del contrasto e sulla tensione, sulla frammentazione e sulla discontinuità, sull'ibridazione e sulla sovrapposizione. In polemica con quanti pretendono di recuperare una idea di armonia generale, liquidata come attributo vago e passatista, i sostenitori del pittoresco dichiarano che si tratta di "una poetica che ci permette di intervenire all'interno dei 'paesaggi ibridi'. Ciò che fino ad oggi abbiamo considerato come elementi negativi della città contemporanea, l'eterogeneità, la varietà eccessiva, il disordine, la disarmonia, l'accostamento incongruo di pezzi diversi, costituiscono ora una risorsa, una qualità per la definizione di un nuovo paesaggio. (…) Un nuovo 'pittoresco urbano' che riflette il prevalere, nella nostra società e nelle nostre città, del carattere individuale su quello collettivo"[4]. Con toni perentori da manifesto futurista, Mirko Zardini illustra un punto di vista certamente affascinante, ma che rivela anche le pericolose insidie connesse ad una visione della città in chiave non propriamente estetica, ma estetizzante, basata sulla promozione di quella che potrebbe risultare come una assordante, inutile e distruttiva guerra di segni.
Assecondare il carattere individuale di ogni singolo intervento implica fortemente, ci pare, il rischio che ogni singolo progettista o gruppo di progettisti si possa sentire autorizzato ad operare sul filo della gratuità formale, in un'epoca in cui, per quanto riguarda la costruzione dei *bei paesaggi contemporanei*, c'è ancora molto da fare in termini di *bonifica dell'immaginario collettivo*.
Alla luce di queste considerazioni, si è scelto allora di lavorare alla definizione di *categorie etiche ed estetiche*, da assumere come possibile chiave interpretativa della *varietas* estetica e morfologica dei parchi europei contemporanei.
L'uso delle categorie etiche-estetiche permette di centrare l'attenzione sul parco urbano come prodotto progettuale di una disciplina, l'arte dei giardini e dei paesaggi, che, oltre a configurarsi come un'instancabile arte di relazioni, storicamente ha per obiettivo base quello di "raffigurare il bello sia sotto l'aspetto spaziale che temporale"[5].
Le categorie proposte tentano quindi di leggere la *varietas* estetica del progetto contemporaneo di parco, offrendo un piccolo catalogo di interpretazioni delle variazioni del concetto di *Bello* (artificiale e naturale).

---

[4] MIRKO ZARDINI, *Di cosa parliamo quando parliamo di architettura, oggi*, in DEROSSI PIETRO, DE LUCA CLAUDIO, TONDO EMANUELA, *Architettura e narratività*, Edizioni Unicopli, Milano 2000. Pagg. 59-62.
[5] A.I.GALIC (1825), cit. in DMITRIJ SERGEEVIC LICHACEV, *La poesia dei giardini*, Einaudi, Torino, 1996. Pag. 212. Ed. orig. 1991.

"Mi sembra che, nelle arti non puramente applicate, la pratica non sia sufficiente.
E' soprattutto importante imparare a pensare.
Un artista deve saper giustificare ciò che fa.
A questo scopo ha bisogno di principi che determinino i suoi giudizi
e che giustifichino le sue scelte in modo che
non possa soltanto dire istintivamente ciò che è buono e ciò che è cattivo,
ma che esprima il suo giudizio
come uomo che conosce le strade del Bello e le sa giustificare".
Marc Antoine Laugier, 1775

Il bello delle nuove nature urbane

Se c'è un dato che emerge con estrema chiarezza, guardando al panorama dei parchi contemporanei, è quello del superamento del passato antagonismo concettuale tra estetica ed ecologia, tra il *Bello* di una Natura plasmata geometricamente ed il *Brutto* di una Natura incolta e abbandonata o viceversa, tra solo Bello da vedere e solo Funzionale da usare.
Nelle sue diverse declinazioni e specie, il parco urbano, senza tradire le sue origini, è in grado di rivestirsi di volta in volta di nuovi contenuti e nuove funzioni per meglio corrispondere alla variabilità degli scenari della città contemporanea. Scenari per descrivere i quali si ricorre ormai abitualmente oltre che alla metafora del labirinto, a quelle della rete, del caos, dell'ipertesto[6].
L'antico mito di Babele, luogo della dispersione e del disordine, viene scelto ad esempio in un recente saggio da Rosario Pavia come riferimento simbolico per esplorare le forme e l'identità delle città del terzo millennio, risultato di "una sovrapproduzione di immagini" e che appaiono indecifrabili come "un magma senza ordine, di spazi, di oggetti, di relazioni"[7]. Ma già trent'anni prima, Tomàs Maldonado per presentare significativamente la "futura condizione umana" ricorreva all'immagine del "labirinto della complessità"[8].
L'interpretazione delle città e dei paesaggi contemporanei, nei commentari di urbanistica, di architettura del paesaggio, di ecologia urbana, di sociologia, di antropologia, eccetera, si avvale già da molto tempo di alcune parole-simbolo, ricorrenti con quasi sconcertante puntualità: "frammento, eterogeneità, discontinuità, disordine"[9].
Ed è esattamente intorno a queste definizioni, procedendo per antinomie, opposizioni o per enfatizzazioni, oscillando lungo la traiettoria delle categorie generali del moderno e del post-moderno, che si tende a sviluppare sempre più il pensiero progettuale attuale. Ecco, per entrare nel caleidoscopio estetico e tipologico dei parchi urbani contemporanei è necessario tener presente questi aspetti, e riconoscere che, negli intenti del progettista come nelle richieste della committenza, al parco nove volte su dieci viene assegnata la responsabilità di primo attore del teatro dei vuoti urbani della città in trasformazione (consolidata, diffusa o saldata che sia).
Un po' come se si trattasse di una sorta di bussola spaziale, si vuole che il parco punti la sua freccia e si faccia orientatore nel disordine estetico e morfologico urbano. Ma rispetto alla dimensione e cultura Ottocentesca molte cose sono cambiate: oltre alle città ed ai paesaggi, sono mutati gli strumenti del sapere e della conoscenza, le idee estetiche prevalenti, i bisogni

[6] Occorre sottolineare però che questi termini non vengono utilizzati necessariamente in una accezione negativa.
[7] ROSARIO PAVIA, *Babele*, Meltemi, Roma 2002, pag. 30.
[8] TOMÀS MALDONADO, *La speranza progettuale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1970.
[9] Cfr. BERNARDO SECCHI, *Prima lezione di urbanistica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2000. Pag. 77.

della società e quindi anche il nostro sguardo sulle cose, sulla Natura. Da luoghi dove consumare il nostro bisogno di Natura o dove affermare una qualche idea di Natura, i parchi urbani sono diventati luoghi dove conquistare soprattutto un po' di benessere fisico e psicologico, dove mettere alla prova i nostri sensi, la nostra sensibilità.
James Hillman, filosofo e psicanalista, ci suggerisce che molti dei nostri problemi sociali e dei nostri disagi psichici derivano, oltre che da cattivi progetti di spazio, da una disabitudine all'uso dei sensi della percezione. Viviamo nel nostro quotidiano una palese contraddizione: abbiamo creato una società che insegue ossessivamente il culto della bellezza, eppure, passando la maggior parte della nostra vita immersi nel traffico rumoroso, respirando aria inquinata e abitando in brutte città, noi risultiamo come *anestetizzati* e pertanto incapaci di vedere fino in fondo quanta sensibilità abbiamo perduto e quanto questo ci abbia danneggiato[10].
Al parco allora andiamo per cercare, oltre alla Natura, di *sentirci naturali*.
Qualche anno fa, in un articolo contenente un memorabile decalogo offerto per svelare i suoi principi teorici, il paesaggista svizzero Dieter Kienast ricordava che "la natura è ormai rara, nelle città come nelle campagne, mentre per contro 'l'essere naturale' è assurto a supremo predicato"; e ancora che "nelle città l'offerta di natura è divenuta un requisito essenziale, come una volta lo era l'offerta di cultura e degli agi della civiltà". Il paesaggista invitava poi a cercare la "'natura urbana', il cui colore non è solo il verde, ma anche il grigio: ne fanno parte alberi, siepi, prati, ma anche il manto stradale, le piazze, i canali artificiali, i muri, gli assi di penetrazione e di ventilazione, il centro e la periferia."[11]
I nuovi paesaggi modellati nei parchi contemporanei europei sembrano voler rispondere a questa necessità di definizione di nuove nature urbane, in cui si attua (o si tenta di attuare) la costruzione di identità figurative locali, *solide*, reali e tattili, in cui dimostrare anche che una più profonda e raffinata sensibilità ecologica e dei bisogni sociali è stata acquisita.
"Questi parchi pubblici sono la rappresentazione del rinnovato interesse per la costruzione di esperienze ambientali, utilizzando il mezzo paesaggistico. Questi esempi costituiscono una testimonianza della continua necessità di spazi adeguati agli scambi sociali anche in una cultura ossessionata dal virtuale, dal digitale e dal simulacro"[12]: ecco come Elizabeth K. Meyer presenta i trenta progetti raccolti in un poderoso volume sul parco pubblico contemporaneo curato da Isotta Cortesi.
Avere esperienze ambientali *reali*, dunque, ma anche *reali* scambi sociali appaiono due delle condizioni principali per il benessere degli abitanti urbani calati nella dimensione del "nuovo moderno". I parchi urbani costituiscono per il cittadino globale contemporaneo i luoghi dove potersi sentire liberi di usare tutti i sensi e tutta la capacità di immaginazione, a partire dalla percezione di spazi e scene proposti dalla realtà, dentro la realtà.
Per tutto questo, e per tutto quello in più che c'è ancora, possiamo allora accettare l'idea che il parco urbano costituisce il riflesso delle *ossessioni*[13] della nostra società.

Costruire identità locali: temi del progetto paesaggistico

Si è visto come il parco urbano Ottocentesco dovesse assolvere prevalentemente ad una funzione salvifica e curativa rispetto ai mali della città proto-industriale, proponendo o un'immagine edenica/pastorale di una Natura libera e consolatrice (modello inglese-americano), o una sua declinazione in chiave urbanizzata (modello francese), in alternativa all'Artificio malsano del costruito. Il parco del XXI secolo nasce più facilmente come un dispositivo che usa la Natura per curare, oltre alla città, la Natura stessa. Ed in questo denuncia

---

[10] Considerazioni annotate dall'ascolto di un'intervista radiofonica a JAMES HILLMAN, in "Fahrenheit" (h. 15 – 16, 30) RaiRadio 3, del 21 settembre 2002.
[11] DIETER KIENAST, *Un decalogo*, in "Lotus 87", Electa 1995. Pagg. 63 - 65.
[12] ELISABETH K. MEYER, *Prefazione* in ISOTTA CORTESI, *Il Parco pubblico. Paesaggi 1985 – 2000,* Federico Motta Editore, Milano, 2002. Pagg. 6 - 7.
[13] Cfr. CHRISTHOPE GIROT, *Paesaggio e ossessione*, in "Casabella", 711/2003. Pagg. 50 - 53.

una sua disposizione fortemente ibrida che non ne influenza solo una lettura per tipologie: se consideriamo l'indispensabile binomio Arte/Natura, il parco urbano ci appare come un ibrido estetico, davanti a cui non ci si pone neanche quasi più il problema di voler distinguere tra Bello artificiale e Bello naturale, tra immagine di una natura paradisiaca e realtà di una natura chiaramente ricreata ad arte.
Ciò che importa è che sia un luogo *vivibile*, nel più pieno senso della espressione.

"L'idea di una natura edenica, l'idea di una natura come luogo idilliaco, come luogo che toglie tutti i conflitti, nasce proprio in antitesi con la sensazione che la manipolazione umana abbia ridotto la natura ad ambiente invivibile, a luogo dove si creano, si producono mostri, dove nascono stravolgimenti che mettono in pericolo la nostra vita. (…) Quanto più pensiamo che la disponibilità della natura nei nostri confronti, che la nostra capacità manipolativa sia grande, tanto più pensiamo che da questa manipolazione nascano problemi: allora ci rifugiamo nell'idea che una natura priva di manipolazioni, una natura non distorta dalla tecnica, sia il luogo che funziona perfettamente e nel quale non ci sono problemi: da qui nasce l'idea edenica"[14].

Nello spazio compreso tra queste due interpretazioni, la natura come eden, la natura come territorio della manipolazione, da intendersi in mutua integrazione piuttosto che in opposizione, si riconosce lo stimolo alla base di ogni progetto di paesaggio e l'impulso a realizzare, per esempio, nuovi parchi urbani pensati in termini ecologici come luoghi per *produrre o coltivare natura naturale,* ma anche altri come regni delle *nature artificiali*, composti per mettere in scena lo spettacolo dell'arte o della scienza e della tecnica, come nell'ormai storico modello proposto con il parigino *Parc de La Villette*. In ogni caso, i nuovi parchi urbani, nelle forme e nelle funzioni che li caratterizzano, sono prodotti culturali per società "creolizzate" che si sviluppano in un processo di sempre maggiore globalizzazione economica e culturale. Un processo radicale ed irreversibile, secondo il sociologo Zygmunt Bauman, una nuova *Grande Trasformazione* che coinvolge gli ordinamenti statali, la condizione lavorativa, i rapporti interstatali, le soggettività collettive, il rapporto tra l'io e l'altro, la produzione culturale e la vita quotidiana di uomini e donne.
Uno degli effetti più sconcertanti? Il fatto che nella condizione contemporanea il senso ed il concetto di identità personale vacillano.

"Se in passato "l'arte della vita" consisteva prevalentemente nel trovare i giusti mezzi per un determinato fine, oggi si tratta di sperimentare, uno dopo l'altro, tutti gli (infinitamente numerosi) fini che si possono ottenere con l'aiuto dei mezzi già ottenuti o alla propria portata. La costruzione dell'identità ha assunto la forma di una inarrestabile sperimentazione" [15].

Anche per il paesaggio contemporaneo, nelle sue diverse declinazioni e nelle sue singole forme, si cercano e si sperimentano nuove identità. In molte grandi città europee, ad esempio, l'immagine e l'organizzazione spaziale di considerevoli porzioni urbane sono state radicalmente cambiate nel giro di pochi anni. Prendiamo gli esempi di Barcellona o Berlino: metropoli mutanti che si sono andate ad arricchire di una grande varietà tipologica di nuovi spazi aperti, e che propongono, anche entro limitati intervalli spaziali, una gamma diversificata di estetiche del naturale e dell'artificiale.
Di fronte alla varietà di esperienze dello scenario contemporaneo, ha osservato con acutezza il paesaggista francese Cristophe Girot:

"più che un semplice progettista di giardini, l'architetto (del paesaggio) è diventato il costruttore di un'identità locale all'interno di un mondo di non-entità frammentate. La nuova identità in questione, tuttavia, il più delle volte non può essere legata alla tradizione né a una vecchia immagine arcadica. L'architetto del paesaggio si troverà così a dover soddisfare esigenze di singolarità, originalità e differenza positiva"[16].

---

[14] PAOLO D'ANGELO, *Il rapporto tra l' uomo e la natura*, in *Lo Stato di Salute della Ragione del Mondo*, Rai Educational. In www.educational.rai.it on line nell'aprile 2003.
[15] ZYGMUNT BAUMAN, *Intervista sull'identità,* Laterza, Roma - Bari, 2003. Pag. 85.
[16] CHRISTHOPE GIROT, op.cit., Pag. 53.

Funzionano da rincalzo le parole di Adriaan Geuze, brillante progettista olandese dalla poetica de-costruttivista:

"la molteplicità fenomenica del moderno parco urbano rende indispensabile un variegato spettro di interventi, che devono tener conto e confrontarsi con una gamma di stili di vita disparati (cittadini più o meno abbienti o per nulla abbienti, spensierati camminatori, pedoni, ciclisti, ma anche automobilisti), assicurando uno spazio vitale e sviluppando una trama intessuta di rispetto ecologico" [17].

Il parco pubblico contemporaneo, come forma di paesaggio urbano, come idea e come categoria progettuale, può essere letto come un caso di identità estetica multipla.
Osservando i frutti di questa nuova rivoluzione estetica del *park design* europeo, resta difficile credere che fino a più o meno trent'anni fa' l'idea di parco pubblico fosse legata essenzialmente a due o tre modelli figurativi di riferimento, derivati dalla riproposizione acritica di immagini di matrice Ottocentesca. Uno stallo culturale che non riguardava solo le forme costruite del verde urbano, ma soprattutto le idee di parco che non riuscivano a svincolarsi dall'immaginario del tradizionale *pittoresco*. E ancor meno parevano rinnovarsi i gusti e le preferenze dei cittadini, in un vero e proprio mulinìo vizioso di stereotipi e *luoghi* comuni.
All'inizio degli anni Ottanta, Rykwert osservava:

"il giardino ed il paesaggio che la maggior parte delle persone (perlomeno in una certa cultura occidentale ricercata) preferisce, si ispira al gusto dei parchi del XIX secolo" [18].

E' ancora valida questa affermazione? Alcuni autori sottolineano a buona ragione che è con la realizzazione dei più noti progetti come il *Central Park* di New York o *Les Buttes Chaumont* parigino che il parco urbano Ottocentesco, come modello estetico ed etico, ha raggiunto la sua condizione di *climax*, e che oggi quell'idea di natura in città non è più replicabile, perché insostenibile. Allo stato attuale, il parco urbano contemporaneo ha decisamente cambiato vestito, pelle ed in molti casi persino ossatura. Anche i *gusti comuni* stanno cambiando. Ed è cambiato l'equipaggiamento mentale ed il mondo di riferimenti culturali di progettisti e committenti. In un noto articolo scritto con arguto spirito polemico, Ippolito Pizzetti, ponendo a confronto il modello di parco tradizionale Ottocentesco con quello proposto nel bando del concorso del *Parc de la Villette*, nel commentare gli esiti della gara osservava:

"ovviamente la cultura è cambiata e cambiati sono anche i riferimenti culturali: un tempo si leggeva la *Nouvelle Heloise* di Rousseau, si usciva da una società dove era stata di gran moda l'Arcadia; oggi si fanno i voli spaziali, e non soltanto: attorno ai voli spaziali e all'esplorazione dei pianeti è sorta tutta una ricchissima letteratura - se pure a livello più popolare, più diffusa di quella che ha avuto i suoi riferimenti nel parco romantico - che ha per oggetto questi temi, e la fantasia popolare ancora oggi attorno a questi temi gravita. La popolare e la non popolare: perché come un tempo ci si ispirava per il parco ai quadri di Salvator Rosa e di Bellini, varrebbe la pena di indagare una volta quanto l'architettura fantastica (da quella dei comics a quella dei film di fantascienza) non abbia influenzato l' architettura attuale (…)" [19].

Ed in effetti, che impatto avrebbe potuto avere, ad esempio, la cosiddetta estetica del paesaggio industriale dismesso (sostanziata dal successo di esperienze come *Duisburg Nord* di Peter Latz o *Ferropolis* di Gabriele Kièfer) sui suoi fruitori, senza la consuetudine alle immagini di paesaggi futuribili derivata da film cult come *Blade Runner* o *Dune*, o dai mass media o dai videoclip? La possibilità di adozione e accettazione di nuove estetiche e concezioni di *bel paesaggio* da parte di un pubblico mediamente attento e informato, va collegata a tanti diversi fattori culturali e di cambiamento delle condizioni di vita urbana e sociale, tra cui:

- la caduta della tradizionale antinomia tra città/campagna e la dissoluzione di confini certi tra costruito e non costruito; gli effetti prodotti dall'abitudine visiva agli scenari

[17] ADRIAAN GEUZE, *Nuovi parchi per nuove città,* in "Lotus" n°88,1996. Pagg. 51 - 68.
[18] JOSEPH RYKWERT, op.cit. Pagg. 5 - 12
[19] IPPOLITO PIZZETTI, op.cit. Pag. 43.

creati con l'industrializzazione, prima, e poi anche con la dimissione delle aree industriali;

- il potenziamento della Scienza: il progressivo sviluppo delle tecniche e degli strumenti di manipolazione genetica, per esempio, con la perdita della rassicurante certezza della capacità di distinzione tra naturale e artificiale;

- cinema, video, fotografia, televisione, letteratura, pittura, scultura, architettura, grafica, moda: da sempre le arti visive e plastiche hanno costituito un potente motore del cambiamento nell'assegnazione di valore e senso al paesaggio. Oggi siamo continuamente stimolati ad incamerare visioni *ready made* e stereotipi visivi, ed il nostro immaginario figurativo si è notevolmente ampliato; nuovi clichè estetici si sono venuti a formare ;

- la presa d'atto del degrado urbano, ambientale ed ecologico prodotto dai processi di modernizzazione ha da tempo imposto la necessità di adottare uno sguardo più consapevole sulla natura.

Questi fattori hanno concorso alla creazione di una sorta di *pluralismo paesaggistico*, che si nutre delle varie sfaccettature della dialettica artificiale/naturale nella cultura contemporanea, e rispetto a cui possiamo ricordare le due attitudini principali, non antagoniste.

1. La prima è la tendenza a mostrare la *Natura come prodotto e l'ordine naturale come processo riproducibile*.
Recuperando il senso dell'*escamotage* e dell'innovazione proprio della tradizione dell'arte dei giardini, il parco utilizza i virtuosismi dell'arte e della tecnica per riciclare porzioni di natura e/o dare forma a nuovi *ordini naturali*, come nel caso dell'applicazione del disegno frattale ai parchi barcellonesi di più recente costruzione. La natura, nell'epoca della sua riproducibilità, viene presentata essa stessa come prodotto artistico, ma nel senso di una assoluta compenetrazione tra artificiale e naturale. Oltre ai parchi barcellonesi di ultima generazione, vengono in mente i progetti dello studio americano Hargreaves, come il *Parque de Tejo e Trençao* a Lisbona.
Inoltre il parco, saldamente integrato nella dimensione urbana, mostra di sapere riciclare anche i segni più imponenti: incorporandoli, così da farli diventare quinta, landmark, confine, o anche metabolizzandoli, per renderli materiale strutturante, vincolo formale, tema narrativo. Vengono mostrati con disinvoltura elementi e pezzi di città eventualmente inglobati, anche quando si tratta di vere e proprie *cicatrici*. E' il caso del Mauer Park di Berlino, in cui una porzione del Muro diventa l'elemento forte di tutta la composizione.
Il tema di una nuova natura rigenerata si mostra con evidenza nel caso dei parchi post-industriali. Nel tedesco *Duisburg Park,* progettato da Peter Latz, "appare…uno scambio tra naturale e artificiale, tra natura e arte che arriva, per esempio, fino all'integrazione nel paesaggio urbano dell'architettura protoindustriale: ciò che era stato visto come non naturale, terminata la sua funzione tecnica e sociale, viene riassunto nei paradigmi estetici del paesaggio urbano."[20]

2. La seconda tendenza ribalta il tema della prima: tutto appare costruito e sistemato per celebrare apertamente la *Natura creatrice e produttiva* per assegnarle tutto lo spazio possibile tra le pieghe del sempre più esteso tessuto metropolitano. Ad essere esaltata, in forma più o meno sottile, più o meno raffinata, è soprattutto la bellezza della sua capacità evolutiva e/o produttiva, posta in evidenza in maniera tradizionale, attraverso ad esempio l'utilizzo di sapienti associazioni vegetali che scandiscono i ritmi stagionali, come nel lavoro di Desvigne e Dalnoky, o riproponendo brani di paesaggio agrario o forestale, ma anche assecondando le dinamiche degli incolti o attraverso la ricostruzione di particolari biotopi. Questa tendenza è ampiamente

[20] RAFFAELE MILANI, *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Milano, Bologna 2001. Pag. 23.

diffusa nella cultura paesaggistica contemporanea, tanto che per esempio il tema della natura evolutiva viene assorbito anche all'interno di composizioni improntate su una idea generale di monumentale classicità e caratterizzate da un aggiornato rigore geometrico. E' il caso del parigino *Parc Citroen*, in cui il tema è stato introdotto da Gilles Clément, per creare "i terreni incolti più costosi del mondo"[21]. Una zona umida di impianto artificiale costituisce invece una delle figure chiave del *Parc départemental de Sausset*, progettata da Michel Corajoud. Qui, la ricostruzione di un teatro della Natura naturale viene fatta riproponendone un episodio in termini di funzionalità ecosistemica. Un intervento *eco-sensibile,* all'interno di una composizione spaziale generale ordinata in applicazione dei più tradizionali principi geometrici del classicismo storico francese, alla Le Notre. Ma vengono in mente anche altri progetti di segno estetico molto differente, come quello del berlinese *Parco di Adlershof* di Gabriele Kiefer o l'esperienza italiana del milanese *Parco Nord*.

[21] CHRISTHOPE GIROT, *Paesaggio e ossessione*, in "Casabella" 711/2003. Pagg. 50 - 53.

"Cambiare il mondo non basta. Lo facciamo comunque.
E, in larga misura, questo cambiamento avviene persino senza la nostra collaborazione.
Nostro compito è anche di interpretarlo.
E ciò, precisamente, per cambiare il cambiamento.
Affinché il mondo non continui a cambiare senza di noi.
E, alla fine, non si cambi in un mondo senza di noi"
GÜNTHER ANDERS, 1980[22]

Perché adottare delle categorie

Da una recensione apparsa sul sito web italiano per la filosofia, apprendiamo che un insolito dizionario di estetica[23] è stato presentato in Germania all'inizio del duemila: si tratta di un'opera in cinque volumi finalizzata alla ridefinizione della genesi dei *concetti* in una prospettiva attuale.
Il proposito è di individuare "la pre-istoria del loro uso presente, secondo un metodo che sembra trarre le estreme conseguenze del pensiero estetico di Benjamin."
L'autore dell'articolo prosegue precisando:

"La prima voce è, significativamente, 'assenza', conclusa da un capitolo su Auschwitz: come a indicare che il più difficile compito dell'arte, dopo la guerra, è stato quello di indicare la traccia del trauma da cui proveniamo. Esso di per sé non è rappresentabile nelle forme e nei linguaggi tradizionali, che finirebbero per tradirlo: questa 'assenza' lacerante è il punto di vista finale e problematico, da cui noi possiamo unicamente comprendere il significato del termine. (…)
Più in generale, la genesi dei concetti estetici moderni è semplicemente impensabile senza collocarli sullo sfondo del mutamento radicale e traumatico dei modi di percezione e di appropriazione del mondo, che porta alla dissoluzione e alla destrutturazione del sistema delle arti nato prima della rivoluzione industriale o ai suoi inizi. Partendo da tali premesse non può sorprendere che accanto a voci in certo modo più tradizionali – come *Allegoria*, *Intuizione*, *Barocco* - se ne trovino altre più inedite – ad esempio *Bohéme, Caos, Dandy.* Queste esprimono in modo assolutamente inconfondibile il mescolarsi dell'attività estetica con le forme di vita delle grande città e della produzione industriale: una dissoluzione dell'ambito estetico tradizionale, che paradossalmente coincide col dilagare di categorie estetiche nei territori più vari della quotidianità "[24].

La lunga citazione apre la strada alla scelta di individuare categorie specifiche come strumento di lettura del panorama estetico del parco contemporaneo europeo: un nostro territorio del quotidiano.
Nuovo-pittoresco urbano, minimalismo, nuovo moderno, decostruttivismo, e così via: ecco sfilare alcune delle categorie estetiche e delle poetiche artistiche e architettoniche filiate in questi decenni e variamente descritte, analizzate, sondate dalla critica contemporanea attraverso un vastissimo repertorio teorico storico-analitico. Sono categorie applicabili a forme svariate di produzione culturale (poesia, letteratura, cinema, architettura), anche ai nuovi parchi e giardini. Altre sono nate, invece, come più strettamente correlate alla produzione di nuovi paesaggi, accolgono l'influenza della cultura ecologista, rimandano a recenti estetiche delle nature. In questo modo viene spiegata la nascita, ad esempio, di una estetica del paesaggio

---

[22] GÜNTHER ANDERS, *L' uomo è antiquato. La terza rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pag. 1. Tit. orig. *Die Antiquiertheit des Menscen*.1980.
[23] KARLHEINZ BARCK, a cura di, *Aestetisce Grundbegriffe*, Verlag. B. Metzler, Stuttgart – Weimar. Primo volume uscito nel 2001.
[24] MARIO PEZZELLA, *L'estetica dell'aura nell'era del cyber,* in Sito Web per la Filosofia, articolo uscito su "Il Manifesto", del 6 gennaio 2001.

industriale dismesso o di un'estetica che potremmo definire della *partecipazione* (è il caso di molte operazioni attuate in applicazione dei principi di sostenibilità urbana e che prevedono il coinvolgimento diretto di abitanti e cittadini, o di episodi di autocostruzione o rivalorizzazione di spazi pubblici da parte dei residenti, come nel caso del Parque de Miraflores a Siviglia[25]), e ancora quelle legate all'idea di una Natura evolutiva, tipica delle aree di margine urbano e delle zone in abbandono, che *guadagna paesaggio* in numerosi parchi europei di recente progettazione.
Se consideriamo che "la categoria estetica mira a rivelare la struttura stessa degli oggetti e dei fenomeni, ponendosi tra l'intenzione degli uomini e la natura intima del mondo"[26], applicando una lettura che tende a sottolineare il valore etico di ogni scelta estetica possiamo sottolineare il fondamentale rapporto che lega la forma di un luogo, come spazio di relazioni (tra individuo e natura, tra individui e comunità, tra comunità e natura, tra naturalità e artificialità, tra pubblico e privato), alla vita quotidiana (umana, sociale, biologica).
Possiamo parlare quindi di *categorie etiche - estetiche* (da non confondere quindi con principi stilistici, né con principi percettivi né con parametri di valutazione e giudizio), e considerarle strumenti cognitivi che da una parte "danno fondamento a modi di conoscenza immediata delle cose, che ci arricchiscono di valori diversamente impossibili da afferrare, e ci indicano una maniera, specifica nella sua immediatezza, di metterci in relazione con il mondo"[27], e dall'altra ci portano anche a speculare sulla tenuta di senso e leggibilità delle differenti scelte progettuali adottate.
Il successo dell'estetica del verde post - industriale[28], per esempio, non può essere considerato in termini di *stile* o di revival in chiave contemporanea di un gusto pittoresco per il rovinismo rispetto ad opere ed infrastrutture dismesse. Da una riflessione etica, di valore ecologico (la considerazione dell'insostenibilità dei costi ambientali per lo smaltimento di strutture, materiali di scarto e impianti) e di carattere sociale (il mantenimento della memoria culturale e dell'identità delle comunità locali), è derivata una scelta estetica.
Rispetto al tema del parco pubblico, quindi, la identificazione della categorie etiche - estetiche che possono aver regolato la costruzione di nuove figure di nature urbane, correlata alla verifica degli esiti di progetto e degli obiettivi dichiarati in fase di ideazione, può tornare utile per svincolarsi da una lettura del *parco contemporaneo come prodotto estetico* basata su una improbabile descrizione di orientamenti stilistici o formali e ancorata ad una semplice ricognizione per ambiti geografici.
L'approccio critico proposto consente di indagare il tema del parco urbano contemporaneo a partire dalla sua collocazione entro una vasta gamma di relazioni, temporali e spaziali, tra modelli storici e clima socio-culturale, input progettuali ed esiti figurativi, pratiche e poetiche artistiche e finalizzazioni etiche, muovendosi in una panoramica europea.
E' una sottolineatura della definizione di parco urbano come luogo e come processo, come spazio creativo e prodotto specifico di un'arte dei giardini e dei paesaggi.
Le categorie di seguito proposte possono essere interpretate in una accezione *grammaticale*: mettono insieme degli elementi che presentano caratteri comuni.
Servono ad identificare dei processi, e per questo sono costruzioni *aperte*, indicative degli orientamenti prevalenti della cultura del progetto contemporaneo, che convivono e coevolvono.
La categoria etica-estetica non rappresenta pertanto una estensione del concetto di *stile*, ma riconducendo piuttosto al tema dello *styling* e della processualità creativa, induce a considerare direttamente il valore dell'iter progettuale seguito dai diversi progettisti.

---

[25] Info sul sito: http://www.ecologistasenaccion.org/sevilla/miraflores.html
[26] RAFFAELE MILANI, *L'arte del paesaggio e la sua trasformazione,* lettura del seminario omonimo promosso da Anna Lambertini il 12/5/2003, presso il DUPT di Firenze, ora in Ri-Vista n°1, www.unifi.it/unifi/rdrpp .
[27] VALERIANO BOZAL, *Il gusto*, Il Mulino, Collana Lessico di Estetica, Milano, Bologna 1996. Pag. 94.
[28] Un contributo alla lettura delle esperienze di riqualificazione di aree industriali dismesse anche in chiave etico-estetica, con particolare riferimento ai paesaggi della Ruhr, è dato da LUCA MARIA FRANCESCO FABRIS, *Il verde Post-industriale*, Liguori editore, Napoli 1999. 'Postindustrial' è anche il titolo di una sezione del recentissimo testo di critica di ROBERT HOLDEN, *New Landscape design,* Laurence King Publishing LTD, London, 2003. Da pag. 80 a pag. 102.

Poetiche e prassi operative analoghe acquistano chiaramente significato diverso se lette e filtrate rispetto al quadro culturale e/o al contesto ambientale, temporale e sociale in cui di volta in volta sono espresse. L'arte dei giardini e dei paesaggi, che è un'arte plastica e figurativa, come l'architettura e le altri arti mantiene un'ampia gamma di relazioni e di scambi con la scienza, la tecnica, e le discipline umanistiche.

"L'universo è complesso? Tali saranno gli spazi di un edificio. Gli scienziati lavorano sulla teoria del caos? Le articolazioni saranno sghembe, oblique, frattali. Si orecchiano cambiamenti nelle discipline filosofiche? Immagini inquietanti materializzeranno l'assenza di punti di riferimento. Va di moda il pensiero debole o il poststrutturalismo? Si decostruiscono gli spazi come fossero concetti."[29]

Inoltre, poiché, "i fatti figurativi non sono soltanto formali, ma sono permeati di valori permanenti", nell'introdurre il dispositivo delle categorie etiche-estetiche si intende anche porre l'accento sulla *responsabilità della società che promuove ed accoglie il progetto.*
Ogni società *si merita i suoi paesaggi*, i parchi che ha. Senza crescita culturale, senza partecipazione e coinvolgimento sociale anche sui temi estetici, il parco, come idea e come realtà, rischia lo stallo dei suoi contenuti etici ed estetici per diventare una *figura assente*, un asettico surrogato di presenza di natura in città.

Un quadro indicativo

Sono state individuate dieci principali *categorie etiche-estetiche*:
1. Pensiero Minimale;
2. Pittoresco astratto;
3. Tensione decostruttivista/Iperpaesaggi;
4. Paesaggi Frattali;
5. Surreale/Natura cyber – pop;
6. Infra-ordinario;
7. Sublime post-industriale;
8. Estetica ecologico-naturista;
9. Classico contemporaneo
10. Estetica della poesia concreta.

L'elenco non intende essere esaustivo, ma solo offrire una possibile chiave di accesso alla *varietas* del parco urbano contemporaneo.
Le denominazioni delle dieci categorie, a parte la sesta che è stata presa in prestito dal titolo di un'opera di George Perec[30], sono state scelte a partire da una larga ricognizione nel campo della critica d'arte e dell'architettura, dell'arte dei giardini e del progetto di paesaggio.
Le categorie proposte non vanno in ogni caso intese come caselle stagne, predisposte per essere agganciate ad una maglia rigida e predeterminata in base a generici *ismi*. Al contrario, la ricerca evidenzia la tendenza alla contaminazione estetica ed alla ibridazione culturale, con la conseguente ricorrenza di *pattern* figurativi, scaturiti da approcci progettuali in origine tra loro molto differenziati per finalità estetiche e compositive, ma affini per obiettivi funzionali e per intenti etici. Inoltre all'interno della stessa categoria, a seconda che si faccia ricorso ad un'idea di *natura naturale* o di *natura geometrica* possono variare sensibilmente gli esiti spaziali, figurativi e formali. Ogni categoria viene di seguito illustrata attraverso una scheda sintetica, che ne fornisce la descrizione e ne illustra meccanismi di composizione e matrici culturali.

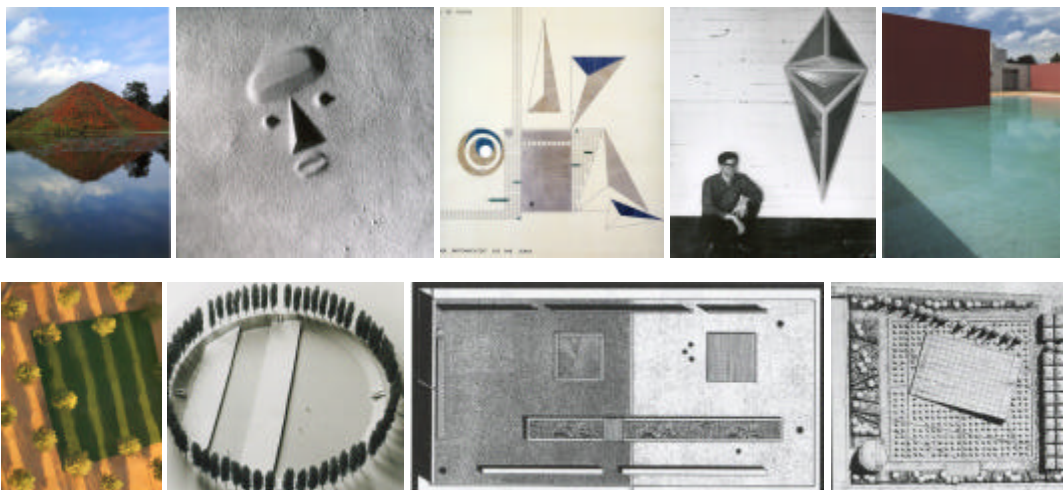
---

[29] LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *Silenziose avanguardie*, Test&Immagine, Torino, 2001. Pag. 10.
[30] "Quello che succede veramente, quello che viviamo, il resto, tutto il resto, dov'è? Quello che succede ogni giorno e che si ripete ogni giorno, il banale, il quotidiano, l'evidente, il comune, l'ordinario, l'infra-ordinario, il rumore di fondo, l'abituale, in che modo renderne conto, in che modo interrogarlo, in che modo descriverlo?". GEORGES PEREC, *L'infra-ordinario,* Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pag. 12. Ed. Orig. 1989.

Pensiero Minimale

Il *Minimalismo* rappresenta, negli anni Novanta del '900, il contrattacco alla ridondante e spesso chiassosa estetica della produzione architettonica e urbana del post-modern. Nel suo dizionario dell'arte, Jane Turner specifica che il termine *Minimalismo* è associato ad "una austerità impersonale, una configurazione geometrica chiara e a materiali elaborati con processi industriali". Nell'ambito della progettazione architettonica delle avanguardie attuali costituisce, con il decostruttivismo, l'orientamento prevalente. Piuttosto che di *Minimalismo*, qui si è comunque preferito fare riferimento ad un *pensiero minimale*, volendo abbracciare in questa categoria diverse declinazioni progettuali: dal minimalismo pop di Martha Schwartz, al minimalismo ecologico della scuola tedesca, fino a comprendere la tendenza a rielaborare figure e forme del tardo modernismo tipica della scuola spagnola. Nel disporre la *Natura*, prevale la tendenza ad utilizzare figure e forme dell'arte concettuale ed astratta.

Meccanismi di composizione
Serialismo, sequenza di moduli. Ripetizione quasi ossessiva di *pattern* geometrici o formali. Uso di griglie e scacchiere. Tecnica della *gulliverizzazione*: nel passaggio di scala dal grande al piccolo vale l'utilizzo delle stesse forme pure. Volumi compatti, geometria semplice, e proliferazione di *pattern* come spirali, triangoli, quadrati, cerchi. Il colore ha un ruolo strutturante.

Matrici
Deriva direttamente dalle sperimentazioni pittoriche di inizio Novecento condotte da suprematisti e astrattisti, così come dalla ricerca della *forma pura* in architettura seguita dal Movimento Moderno. I lavori e le teorie dei *land artists* e degli *environmental artists* degli anni Sessanta e Settanta, e prima ancora di paesaggisti Moderni come Barragan e Noguchi, ne costituiscono le matrici formali più pulsanti. Anche la collina piramidale realizzata da Puckler-Muskau può essere letta come una matrice paesaggistica remota.

In sequenza, partendo dall'alto: *Parco di Branitz* (1856), la piramide funeraria del Principe Pückler-Muskau; *Sculpture to be seen from Mars*(1947) di Isamu Noguchi, il *Poet Garden* dello svizzero Ernst Cramer; Robert Smithson accanto ad una sua scultura; una immagine della Casa per Folke Egerstrom (1966 – 1968) di Barragan. Sotto, un dettaglio del *Solana Park* di Peter Walker; *Espace Auguste Piccard*, (2000) in Svizzera di Paolo Burgi; *Parco giochi a Berlino* (1995)di Gabriele Kiefer; *Spazi esterni del DIN –Institut* a Berlino, di Müller,Knippschild/Wehberg (1994-95).

Nell'ultimo decennio si è determinata una rivisitazione delle teorie estetiche legate al gusto del pittoresco Settecentesco come chiave di lettura *in positivo* dello *status quo* della frammentazione morfologica che caratterizza la città diffusa (*Nuovo pittoresco urbano*).
Con la categoria del *pittoresco astratto* intendiamo piuttosto riferirci a quella ricerca di nuove *figure di natura* e forme di paesaggio, attuata nel contemporaneo, che pare proporre una declinazione aggiornata della poetica Settecentesca definita da Alain Roger: *ut pictura hortus* (il giardino è come la pittura. La formula è stata coniata sulla falsariga di quella oraziana: *ut pictura poiesis*). Come la matrice storica, questa categoria predilige una composizione dello spazio definita per scene e basata sull'elogio del contrasto, ma ne differisce concettualmente e figurativamente in modo sostanziale: in questa versione di spazio plasmato come *pittura di natura* non interessa mimare o riprodurre visioni di paesaggi pastorali o bucolici, ma si *fa della natura astratta*. Se per i paesaggisti Settecenteschi la pittura di natura era quella delle tele di Claude Lorrain, Poussin e Salvator Rosa, i contemporanei guardano piuttosto alle opere del Novecento: da Picasso a Matisse, da Mirò a Klee e Kandinskj, da Pollock a Haring. Si può riconoscere sia un *pittoresco astratto* utilizzato come mera rappresentazione grafica del progetto, sia un *pittoresco astratto* applicato alla costruzione dello spazio reale, in cui si recupera anche il linguaggio plastico del giardino modernista francese e del progetto di paesaggio Moderno, europeo e americano.

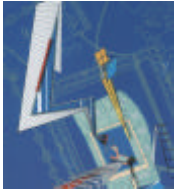
Meccanismi di composizione

Collage, sovrapposizione, disgiunzione. Miscellanea di elementi formali e di *pattern*/figure dalla morfologia varia. Sequenza, narrazione per scene dominanti, inserimento di importanti landmark, espressionismo figurativo. E' vincente la cultura del frammento e la forza del colore.
Parole chiave: narratività, temporalità, simultaneità.

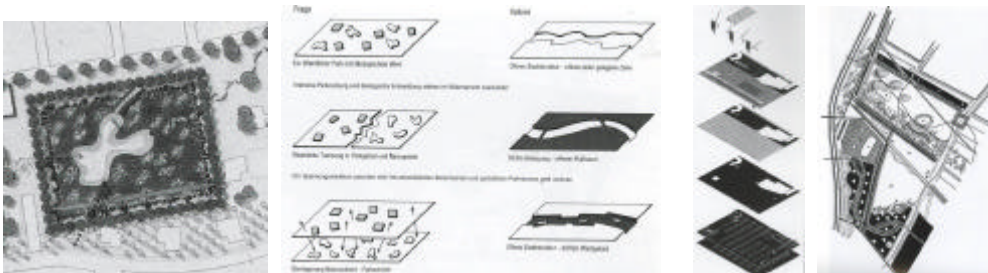
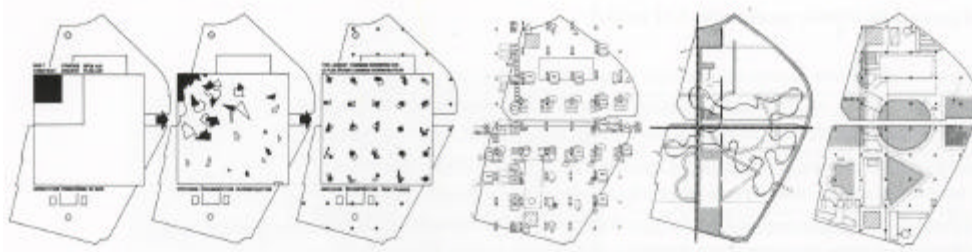
Matrici

Il *Pittoresco astratto* si nutre della produzione figurativa delle arti plastiche e visive delle avanguardie e dell'astrattismo degli anni Cinquanta del Novecento. Vari sono i riferimenti: la pittura astratta del Novecento, l'esperienza del landscape design europeo della prima metà del Novecento e quello di progettisti americani come Thomas Church e Garret Eckbo, il lavoro e le teorie dei *land artist* e degli *environmental artist* degli anni Sessanta e Settanta, l'opera di Roberto Burle Marx.

Sopra: *Giardino di fiori a Badminton* (1750, di Thomas Wright); *Praça Heitor Bastos Tigre* a Rio de Janeiro(1990) di Roberto Burle Marx; *Composition VIII* di Kandinsky (1923); planimetria dell' *ALCOA Forecast Garden*, Garret Eckbo (Los Angeles, 1959).
Sotto: *Museumpark*, a Rotterdam, planimetria generale(1990 - 1994) di Yves Brunier e OMA, *Parc Henti-Matisse* a Lille(1996 - 2000) di Gilles Clément, Empreinte; *Parque de Tajo e Trençao* a Lisbona, di Hargreaves Associates(1997-2000).

Tensione decostruttivista/Iperpaesaggi

Decostruire gli spazi come se fossero concetti: relativismo e teoria delle differenze sostengono questa poetica e si manifestano nella forzatura della griglia ortogonale e nella sovversione della logica cartesiana. Si lavora per sovrapposizione di *layer* e questo permette di rispondere ad un duplice obiettivo: controllo della complessità e della casualità. Superamento della logica modernista, attraverso l'applicazione ortodossa dei principi degli studi semiotici dello strutturalismo: non esistono soluzioni predeterminate.

Meccanismi di composizione
Composizione/scomposizione dello spazio per piani-strati di materiali, costruzione di volumi sghembi inclinati, immissione di oggetti ed elementi capaci di generare straniamento, ma anche di attivare relazioni primarie e connessioni complesse. Utilizzo di modelli informatici e di sistemi GIS per sovrapporre punti, linee e superfici, adottando il meccanismo della stratificazione di livelli differenti di lettura del progetto e delle sue componenti. Un punto di vista iper-reale che integra scienza e natura, creatività e cibernetica.

Matrici
L'esperienza decostruttivista si matura negli anni Ottanta in architettura grazie alle teorie ed ai progetti di Eisenman, Gehry, Koolhas, Liebeskind, Tschumi, Hadid.
Matrice indiscussa: i progetti di Bernard Tschumi (realizzato) e di Rem Koolhas per il *Parco della Villette* di Parigi, a cui collaborò il filosofo Jacques Derrida. Nell'ambito del progetto di paesaggio trova i suoi più brillanti applicatori nella scuola olandese. La produzione delle avanguardie artistiche dei primi del Novecento costituisce una fonte primaria di ispirazione.

In sequenza, partendo dall'alto,: *Progetto per il Parc de la Villette* (1983 - 1992, di Bernard Tschumi), schemi concettuali. Sotto, da sinistra: *Kromhout Park* a Tilburg, Olanda(1991-1994) di Brands, van Gessel, Jacobs. *Hellersdorfer graber*, a Berlino, Progetto di concorso(1994 - 2000) di Bureau Bakker & Bleeker; *Schouwburgplein* a Rotterdam di West 8.

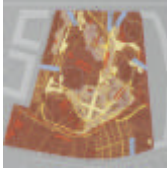
Paesaggi frattali

Il paesaggio viene plasmato con una costruzione frattale: terrazzamenti, salti di quota, pendenze, movimenti di terra acquistano le forme fornite da modelli matematici. Esplicito riferimento alle teorie elaborate dal noto matematico Benoît Mandelbrot ed Ilya Prigogine, riviste sulla base delle nuove possibilità offerte dalla *computer graphic*.
Gli elementi naturali (suolo, vegetazione, sistema delle acque) vengono disposti secondo un ordine artificiale basato su leggi naturali: la possibilità di applicare una regola nascosta determina una nuova prospettiva estetica per l'arte dei giardini e dei paesaggi, in cui pare trovare pacificazione il tradizionale antagonismo tra forma geometrica regolare e forma libera.

Meccanismi di composizione
Applicazione della teoria dei frattali ed utilizzo di costruzioni informatiche e di sistemi GIS, per la costruzione di *pattern* matematico-spaziali che vengono applicati in reticolo continuo. Ricorso a modelli biomorfi e forme dinamiche naturali per costruire lo spazio.
Il *Caos* diviene metodo e l'uso di griglie predeterminate permette la costruzione di un paesaggio dalla dinamica controllata.

Matrici
A partire dalla rielaborazione degli studi scientifici sui frattali, negli anni Novanta questa categoria, già ampiamente utilizzata nella progettazione architettonica di edifici, viene utilizzata anche nella progettazione paesaggistica. In Scozia, Charles Jencks costruisce nella sua tenuta privata*The Garden of Cosmic Speculation*, "un paesaggio di onde, torsioni e pieghe, un modello di paesaggio disegnato per metterci in relazione con la natura, attraverso nuove metafore offerte ai nostri sensi".
Nel *Nuovo Orto botanico di Barcellona*, progettato da Bet Galì e Carlos Ferrater, l'applicazione serrata di *pattern* triangolari favorita dall'uso dei programmi informatici, costituisce una riedizione più sofisticata ed in chiave *cyber* di un tema formale del *Moderno*. I dislivelli del terreno sono risolti con l'applicazione di una griglia triangolare, orientata seguendo sempre le tre direzioni principali delle linee topografiche, in modo tale che due vertici di ogni triangolo risultino sempre allo stesso livello, con pendenza zero.

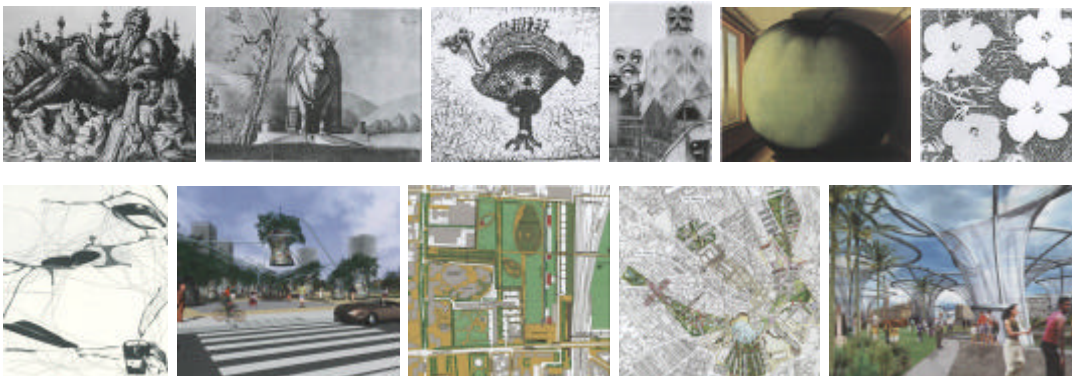
In sequenza, partendo dall'alto: una tela di Jackson Pollock; la rappresentazione di un cristallo di neve visto al microscopio; sequenza del triangolo di Sierpinsky, una architettura di Peter Eisenmann, *The symmetry Break Terrace and Black Hole Terrace,*particolare di *The Garden of Cosmic Speculation* di C. Jencks. Sotto, planimetrie dell'*Orto botanico* (1989 – 1999 in poi) di Barcellona, del *Parc de Cabecera* a Valencia (2001 – 2004), e del *Parc de Pedra Tosca*, nei pressi di Girona (1998 – 2002).

Surreale/Cyber- Pop

"*Promuovere lo sregolamento sistematico di tutti i sensi, (…) spaesare la sensazione*": è a partire da questa citazione da Andrè Bréton che introduciamo una categoria in cui "l'attenzione alla macchina della visione o all'*irrazionalità concreta e al delirio*" è tale da attivare la produzione di scenari fantastici, visioni fiabesche, luoghi di sogno tradotti in spazio architettonico e del quotidiano. Il paesaggio come iperspazio sensoriale dell'alterità, in cui sembrano violate le leggi della fisica e le regole della ragione: oggetti, forme ed immagini rimandano ad una *sovra-realtà* che mantiene il fruitore in una condizione di meraviglia costante (F. Rinaldi 2004), in cui lavorano anche il paradosso e l'ironia. Le tecniche informatiche e gli strumenti digitali *rendono possibile l'impossibil*e, anticipando il futuro con la rappresentazione di luoghi in cui reale e immaginario sono fusi in una "totalità operativa".

Meccanismi di composizione

Nella costruzione dei rapporti spaziali prevale l'espressione di una casualità rivelatrice, con una spinta verso il dissimmetrico e il disarmonico, che può esplicarsi sia nelle partiture geometriche basate sull'uso della linea retta, sia nelle composizioni fatte di intrecci e/o linee sinuose che reinterpretano lo stile *paesaggistico*. Rapporto falsato tra le parti ed il tutto, movimenti di terra che alterano i rapporti di scala tra gli oggetti e gli spazi, immissione di vari dispositivi a reazione fantastica (arredi, sculture, *fabriques*), forte stimolazione percettiva esercitata dall'uso di cromatismi sgargianti. Straniamento e sogno, alterazione e/o sovversione delle regole del reale *naturale* costituiscono temi chiave di input progettuale.

Matrici

La propensione ad alterare la realtà attraverso le doti dell'immaginazione e a creare oggetti fantastici e surreali è un *animus* eterno, presente in tutte le epoche nella produzione artistica e nella cultura delle società, e che "coinvolge figure e miti diversissimi tra loro". Per citare solo alcune matrici dall'arte dei giardini, possiamo ricordare i Mostri di Bomarzo o le sculture di giganti dei parchi manieristi, come l'Appennino del Giambologna a Pratolino. Nel Novecento si spazia dalle opere di Gaudì alle esperienze del movimento surrealista di Brèton e Aragon, da Duchamp alla pittura di Magritte, dall'arte e la cultura pop alla nuova figurazione della grafica digitale, fino al *New Surrealism* in architettura degli anni Novanta.

Sopra: *Grotta fantastica* ideata da S. de Caus (1608); *Progetto di granaio a forma di vacca* di J.J. Lequeau (XVIII sec.); *Pesce d'aprile* di Picasso (1936), *La Pedrera* di Gaudì; *La chambre d'écoute* di R. Magritte (1953); *Grandi Fiori* di A. Wharol (1983). Sotto, i *Terminal* del *Walpark* di Potsdam (B&B), randering di progetto del barcellonese Parco dell'Avenida Diagonal (Miralles&Tagliabue); planimetrie del *Parc Citroen*, *Master plan di Bradford* (Will Alsop Ltd) e randering di progetto.

L'*Estetica dell'infra-ordinario* si annida nelle pieghe della quotidianità e scaturisce da processi attivati spontaneamente in risposta ad un bisogno vitale represso nel cittadino urbano: quello di coltivare con la natura la propria creatività. La coltivazione diretta di orti e giardini e la creazione di inaspettati spazi di natura diventano fattori di resistenza attiva alla cultura estetica dominante. L'estetica dell'infra-ordinario è quella fatta dalla creatività delle persone comuni, e si nutre dei dispositivi del *Kitsch*, del *pastiche*, del potere dell'improvvisazione, del transitorio, del gusto per il riciclaggio di materiali e oggetti e per la citazione popolare.
La costruzione dello spazio come prodotto di un laboratorio aperto di immaginazione applicata, attivabile da un singolo come da un gruppo, anche casuale, di persone, che agiscono spontaneamente per conquistare un vuoto urbano abbandonato e trovare risposta alla domanda di benessere e di qualità della vita quotidiana. Una *naturale* espressione di volontà "dal basso" in mancanza di volontà politica e/o capacità di azione dell'ente pubblico.

Meccanismi di composizione

I meccanismi di composizione sono variabili. Possono seguire gli *input* dei processi partecipativi e dell'autocostruzione, ed in questo caso di solito non esiste un vero e proprio disegno a guidare la costruzione del parco, piuttosto uno schema di massima, a cui si appoggia un processo di colonizzazione figurativa progressiva, anche temporanea. Spesso è un artista o un gruppo di artisti a guidare il processo di costruzione o trasformazione dello spazio, e a prevalere è la logica narrativa, del racconto corale del quotidiano.
Nel caso in cui l'intervento di autocostruzione viene "normato", come negli *orti urbani* e nei *giardini di comunità*, in genere si fa ricorso all'applicazione di schemi di tipo funzionalista, in cui si imposta una sistemazione generale applicando una articolazione per "stanze verdi".

Matrici

Molte e molto diverse tra loro le esperienze di riferimento: dalla creazione dei primi orti urbani e giardini operai in Germania, a fine Ottocento primi Novecento, all'arte sociale ecologica di artisti come l'olandese Louis Le Roy degli anni Sessanta, il tedesco Joseph Beuys, l'austriaco Hundertwasser, dal giardino di Derek Jarman alla ricerca sugli *Abitanti paesaggisti* di Lassus in Francia, alle lotte delle *Green Guerrillas* americane degli anni Settanta finalizzate alla costruzione dei *Community Gardens.*

Sopra: Giardini operai a Francoforte sul Meno, 1930 ca., il giardino del signor Landreau à Mantes, nella ricerca sugli *abitanti paesaggisti* di Bernard Lassus; giardino dell'eco-cattedrale di Le Roy, il cottage garden scozzese di Derek Jarman; un giardino delle *green guerrillas* a New York. Sotto, un giardino di comunità autocostruito, a Berlino; *Park Fiction*, ad Amburgo: due immagini di comunicazione.

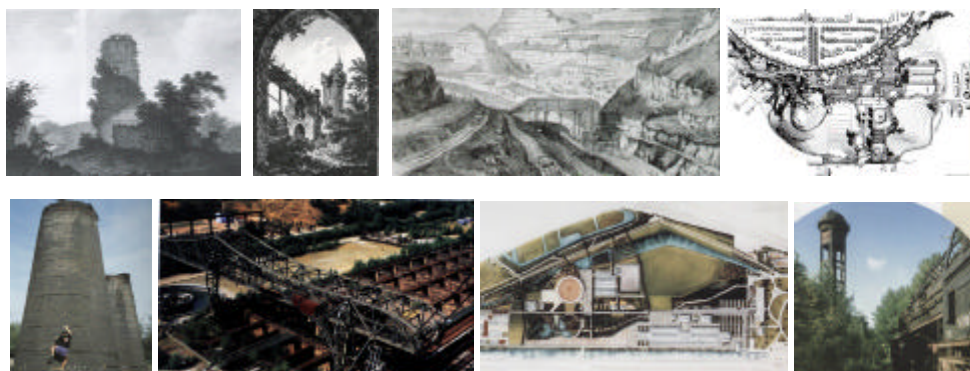
Sublime post-industriale

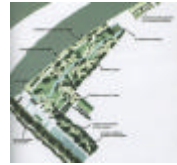
L'esigenza di dare nuova forma e funzione alle ampie e numerose aree industriali e produttive dismesse, ha determinato in numerosi casi la formazione di inusuali immagini paesaggistiche. Impianti, materiali e attrezzature di cui demolizione e smaltimento risultavano insostenibili per l'altissima incidenza dei costi economici ed ambientali e della perdita di memoria sociale e collettiva, sono stati riconvertiti in strutture di servizio. Il risultato di queste operazioni *di riciclaggio culturale* si è tradotto nella costruzione di un impressionante catalogo di macchinari ricreativi, capaci di suscitare nel visitatore anche senso di sgomento e vertigine: una tensione che presenta consistenti analogie con quella *del Sublime Settecentesco,* una categoria estetica in cui si assume che il bello possa contenere in sé il suo doppio, il brutto, presente nel tremendo del tragico, nello spaventoso dello smisurato (Sublime deriva da *sub-limen*: ciò che sta al di sotto della soglia del comprensibile e comunicabile).

Meccanismi di composizione

I meccanismi sono variabili. Qui ciò che agisce con maggiore forza è la memoria del sito, la situazione preesistente, l'estetica ready made degli impianti industriali, il tema del riciclaggio interpretato anche come motore di sostenibilità ecologica e ambientale. Appare prevalente la logica narrativa: si focalizzano i temi legati alla storia dell'insediamento e del luogo di lavoro e su quelli si articola un racconto spaziale. Strutture e impianti vengono trattati come nuove folies, diventano speciali macchine evocative, guardiane di una memoria locale. La bellezza come prodotto dello sguardo affettivo degli abitanti.

Matrici

L'Ottocentesco parco parigino di Les Buttes Chaumont, plasmato nel luogo di una ex cava e discarica, costituisce un esempio storico, pre-industriale, di trasformazione di paesaggio produttivo degradato. Si riconosce come primo esperimento di vero e proprio parco post-industriale quello del *Gas Work Park* di Seattle, aperto nel 1975, e di cui si cominciò a parlare già a metà degli anni Sessanta. Ci sono poi le esperienze condotte dai *land artist*, sempre a partire dagli stessi anni. In Europa l'intervento più noto è quello tedesco condotto nella Ruhr: il *Landschaftspark Duisburg-Nord*, nell'Emscher Park (1986-1992). Vari autori (tra cui Peter Latz) sottolineano come nei paesaggi post-industriali prenda forma un aggiornato *gusto del rovinismo*.

Sopra: *Due artisti che dipingono la rovina*, anonimo (fine del XVIII secolo); *Veduta con rovine* di C. Bourgeois (1808); vista delle antiche cave delle colline di Chaumont, prima dell'intervento di Alphand con la realizzazione del famoso parco Ottocentesco; planimetria del *Gas Work Park* di Seattle. Sotto, da sinistra: due vedute del *Duisburg Park,* (1991 – 1999), di Peter Latz & Partner; *planimetria del Westergasfabriek* a Amsterdam (1999- 2004), di Katrhryn Gustafson; vista del *NaturPark Suedgelande*, a Berlino.

Estetica ecologico-naturista

E' una categoria molto ampia, comprensiva di tutti quegli orientamenti culturali e quelle applicazioni progettuali dell'arte dei giardini e dell'architettura del paesaggio in cui si fa portante il valore di una *natura spontanea* e *selvatica* e/o di tematiche ecologico-ambientali. Dall'idea di *giardino in movimento* e dalla definizione di *Tiers paysage* di Gilles Clement, espressione quest'ultima (che prima di tutto segnala una realtà di ordine mentale, un atteggiamento etico) con cui si indicano tutti quegli spazi "diversi per forma, dimensione e statuto, accomunati solo dall'assenza di ogni attività umana"; alle esperienze di artisti-paesaggisti raccolti sotto la comune denominazione *eco-convention*, al lavoro di vari progettisti che applicano una ricerca della *bellezza* delle forme biologiche e naturali e guardano alle dinamiche di crescita spontanea della vegetazione per dare forma a nuovi paesaggi.

Meccanismi di composizione

Un unico supremo meccanismo di composizione guida il lavoro del progettista: quello svelato dall'osservazione delle dinamiche evolutive delle specie viventi e delle forme biologiche. E' soprattutto la pratica che dà origine alle idee. Movimento, trasformazione, crescita di vegetazione spontanea, diversità biologica, valori ecologici, processualità sono le parole chiave che orientano le scelte nell'affermazione dei principi dell'*estetica ecologica,* che include anche la possibilità di creare parchi e giardini a partire dal mantenimento della vegetazione cresciuta spontaneamente nell'area di intervento.

Matrici

L'*estetica ecologica* ha alcune matrici comuni Novecentesche con *l'Infra-ordinario*: anche in questo caso è possibile rimandare al lavoro di Louis Le Roy, Hundertwasser, Beuys, come ad alcune delle esperienze delle *Green Guerrillas* americane*.* Poi ci sono i riferimenti e le suggestioni prodotti dall'arte ecologica e le sperimentazioni condotte dallo stesso Gilles Clément sul *giardino in movimento.* L'estetica della *natura libera*, delle forme vegetali non sottomesse alle forbici del giardiniere costituisce la chiave dell'arte dei giardini Settecentesca (anche se in realtà la natura libera dei parchi all'inglese nasce come risultato di abili artifici e manipolazioni), per non parlare dei principi del *giardino naturale* teorizzati da William Robinson già nel 1870 (anno di pubblicazione del volume *The Wild Garden*) e applicati da Gerrude Jeckill a fine Ottocento, primi del Novecento.

Sopra: *Ciuffo d'erba*, (1503) di A. Durer; la copertina di *English Flower Garden* (1883) di W. Robinson; *Il giardino di G. Jeckill a Munstead Wood* dipinto da H. Allingham (1900); *Time landscape*, opera di Alan Sonfist a New York (1965-78); il manifesto *7.000 oaks* di Beuys (1982); il manifesto *La natura libera è la nostra libertà di Hundertwasser* (1984). Sotto: schema di gestione del *giardino in movimento* di Gilles Clément a La Vallée (1984/1990) e un'immagine di quello realizzato al Parc Citröen; intervento di fitodepurazione a Gorgonzola, vicino a Cremona, di Viet –Ngo (1990); planimetria dell' *Earth Center* realizzato nello Yorkshire, in Inghilterra (Grant Associates, 1996).

Classici Contemporanei

Spiega Salvatore Settis in *Futuro del classico:*

"Ogni epoca, per trovare identità e forza, ha inventato un'idea diversa di *classico*. Così il *classico* riguarda sempre non solo il passato ma il presente e una visione del futuro. Per dare forma al mondo di domani è necessario ripensare le nostre molteplici radici."

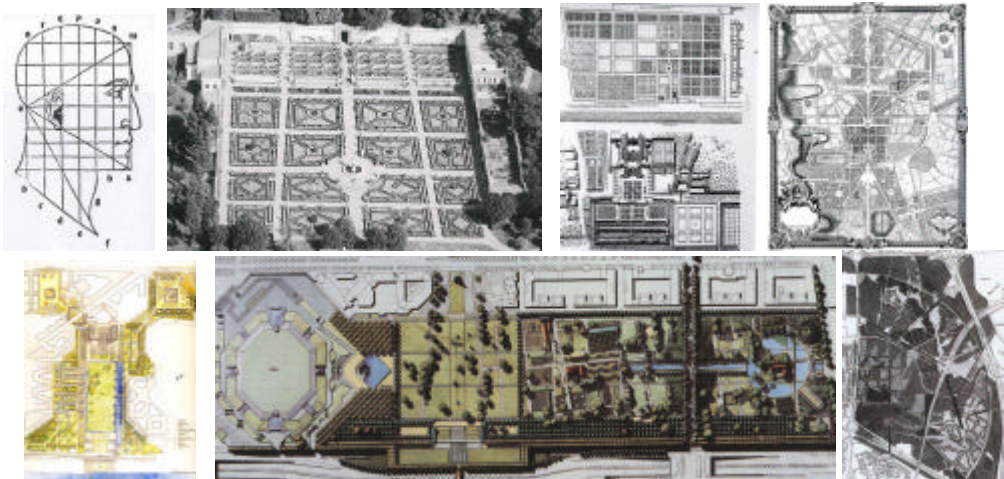
Dalla tradizione dell'arte dei giardini e del paesaggio si traggono principi base, forme e modelli spaziali: chiarezza compositiva (espressa attraverso il sistema dei percorsi e della viabilità impostato su assialità forti), coerenza ed unità formale, varietà di scene del teatro di una *Natura ordinata*. Grande attenzione alle scelte botaniche e di composizione della vegetazione, non importa se appuntata nell'uso di schemi di impianto geometrici oppure liberi.

Meccanismi di composizione

Uso di griglie, tracciati e reticoli geometrici, razionalizzanti. Individuazione di canali ottici e di griglie percettive. Modularità, simmetria, proporzione sono considerati dispositivi primari di produzione di bellezza.

"Un'altra difficoltà del progetto di paesaggio sta nel fatto che tutto ciò che si considera è sfuggente, indisciplinato, circostanziale. La geometria è, a questo scopo, uno strumento interessante per la possibilità che offre di riportare l'indecisione delle forme paesaggistiche alla regola semplice di certi tracciati. Non si può apprendere né rappresentare la complessità morfologica d'un sito con un primo sguardo. Dobbiamo ricostruirla pazientemente utilizzando gli elementi della razionalità e della misura che ci offre la geometria." (Michel Corajoud)

Matrici

Il riferimento diretto si colloca nella stagione dei giardini rinascimentali o in quella dei grandi parchi Seicenteschi progettati da Le Notre, ma anche nelle esperienze dell'arte dei giardini e urbana dei primi del Novecento. Il progettista classico attinge apertamente al libro della storia e della tradizione, rielaborando schemi e *tòpoi* con rigore innovativo.

Sopra: *Proporzioni della testa umana*, dal *De divina proporzione* di L. Pacioli (1509), *Giardini medicei della Villa di Castello*; i *Giardini delle Tuilleries*; *Parco di Versailles*. Sotto, planimetria del *Parc de Sausset* a Saint-Denis, di Michel Corajoud; del *Parc Citroen* e del *Parc de Bercy*, Parigi.

Alla fine degli anni Cinquanta, un gruppo di artisti costituisce il movimento della *poesia concreta*. Si tratta di "una modalità espressiva che trae dichiaratamente i suoi termini dall'arte concreta dello scultore e pittore Max Bill" e trova nell'artista scozzese Ian Hamilton Finlay il più noto e attivo rappresentante. Le parole acquisiscono un nuovo significato come fatto visivo collocato in uno spazio. Parchi e giardini sono un artefatto culturale che deriva dall'innovazione poetica e plastica: la presenza della parola, come dato tridimensionale, fa sì che il visitatore venga assorbito in una forma di percezione che contempla diversi gradi di coinvolgimento. In questo senso, secondo Finlay le iscrizioni possono essere. "a) guardate, b) lette, c) ignorate, d) lette e meditate. Così come uno vuole durante la giornata".
Viene enfatizzato il tema dell'arte dei giardini come attività poetica.

Meccanismi di composizione
Come nella migliore tradizione del giardino pittoresco, lo spazio si compone per scene ed episodi, e proprio come un testo poetico, viene "scritto" con l'inserimento di epigrafi, testi poetici scolpiti, lapidi con iscrizioni filosofiche. Anche con ironia, il giardino si connota in virtù della speciale affinità tra tradizione dell'epigrafe e coltivazione della natura.

Matrici
Rimandi alla storia dell'arte dei giardini: le scritte nel Cinquecentesco Bosco di Bomarzo e alle illustrazioni del *Polifilo*, i giardini allestiti con gusto pittoresco e la poetica dell'*ut pictura poesis*. Ci sono i disegni di Goethe, quasi come grandi poesie visive. Il parco-giardino *Little Sparta* realizzato da Ian Hamilton Finlay nella sua proprietà in Scozia a partire dal 1966, costituisce il primo manifesto plastico del movimento. Tra gli interventi su parchi pubblici spicca, dello stesso artista, quello realizzato nel 1994 nello *Schlosspark* a Grevenbroich in Germania.

Sopra: *Veduta di Stourhead*, (1765, ca.); schizzi di Wolfgang von Goethe (1808): un acquedotto con la scritta *Amalie e* un viale con un filare di pioppi cipressini che compongono la scritta *Wilhelmine.*
Sotto, da sinistra: proposta di Ian Hamilton Finlay per Stockwood Park (1991), pietre con iscrizioni a *Little Sparta*; una immagine del *Poema visuale transitabile in tre tempi* (1984), di Joan Brossa, nei giardini di Marìa Canardo a Barcellona; *Nature n'existe pas*, (1996) progetto di Dieter Kienast per il Festival di giardini di Chaumont-sur-Loire.

Categorie etiche/estetiche del progetto contemporaneo di paesaggio		
Immagini chiave	***Denominazione***	***Concetti Chiave***
	Pensiero Minimale	Serialismo; ripetizione; chiarezza; semplicità; riduzione; gulliverizzazione.
	Pittoresco astratto	*Collage*; sovrapposizione; disgiunzione; narrazione; colorismo.
	Tensione decostruttivista/ Iperpaesaggi	Composizione/scomposizione; sovrapposizione; distorsione; stratificazione; visioni simultanee.
	Paesaggi frattali	Autosimilarità; armonia nascosta; fluidità; complessità.
	Surreale/ Cyber-pop	Straniamento; alterazione e/o sovversione delle regole del *reale naturale*; alterità; disimmetria; gulliverizzazione.
	Infra-ordinario	Auto-costruzione; improvvisazione; riuso; temporaneità; coesione sociale; ornamentazione; narratività; partecipazione.
	Sublime post-industriale	Riconversione; rifigurazione; ready made; memoria collettiva; archeologia.
	Estetica ecologica-naturista	Naturalità; lentezza; processualità; temporalità; *wilderness*
	Classici contemporanei	Ordine; simmetria; proporzione; controllo geometrico, assilaità prospettiche.
	Estetica della poesia concreta	Narratività; scrittura; sensorialità; immaginazione; traslazione di senso; metafora; citazione.

less is more

"Febbraio 2000: va di moda il minimalismo. I segnali sono molteplici, ne citiamo quattro. Al MOMA di New York la mostra *The Un-Private House*, svoltasi dal luglio all'ottobre del 1999, illustra i piaceri di una architettura tanto scarna da sembrare non costruita. Il fascicolo monografico di "L'architecture d'aujourd'hui" del luglio 1999 è dedicato al tema *Minimal*. Il testo Minimalism di James Meier ricostruisce il panorama delle ricerche figurative di artisti quali Donal Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Sol Lewitt. Vi sono infine i libri Supermodernism (1998) di Hans Ibelings, e Minimalism (2000) di A. Zabalbeascoa e J.R. Marcos, che cercano di costruire una genealogia del purismo contemporaneo, ritrovandone gli antecedenti in Mies, il maestro riconosciuto di Toyo Ito e Rem Koolhaas, e riscontrandone una tappa significativa nel concorso del 1992 organizzato dalla rivista "Japan Architect" e avente per tema la realizzazione di una casa senza alcuno stile (*House with No Style Competition*)"[1].

Si apre con una riflessione sulla fortuna della poetica minimalista un brillante testo di storia dell'architettura contemporanea. In controtendenza rispetto agli eccessi figurativi che caratterizzano alcuni filoni della ricerca architettonica e della produzione artistica, il *minimalismo* propone un linguaggio scarno, fatto di segni semplici e puliti. Un linguaggio ed un *modus operandi* che trova larga applicazione anche nell'architettura di paesaggio.
Nel suo ricco itinerario critico di lettura delle forme del paesaggio contemporaneo, Robert Holden[2] propone una rassegna selezionata, transfrontaliera, di spazi aperti urbani e metropolitani presentata sotto il segno del *Minimalismo*. Holden, utilizza il termine *minimalista* in senso strettamente letterale:

"i paesaggi minimalisti sono privi di decorazione e stabiliscono una trama di relazioni funzionali. Si può dire che questa può produrre qualcosa di simile alla creazione di un modello".[3]

L'approccio minimale alla paesaggistica contemporanea trova la sua più immediata fonte di approvvigionamento figurativo e concettuale nella cosiddetta *Minimal Art*[4]. Donal Judd[5] ci ha fornito del movimento artistico una precisa chiave di comprensione con il suo "nessuna

---

[1] LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, *Silenziose avanguardie,* Testo&Immagine, Milano 2001. Pag. 9.

[2] ROBERT HOLDEN, *New Landscape Design,* King Publishing Ltd, London 2003. Ediz. Ital. *Progettare l'ambiente,* Logos, Milano 2003. Curioso come la traduzione italiana del titolo del testo, che ad esempio in spagnolo trova il suo esatto omologo in "*Nueva arquitectura paisaje*", si presti come riferimento enblematico dell'attuale persistente (incredibile) confusione tra idea di ambiente e idea di paesaggio, malgrado la profusione di saggi, testi e articoli scritti sull'argomento!

[3] ROBERT HOLDEN, Op. cit., London 2003. Pag. 48.

[4] Per approfondire temi, protagonisti e opere della Minimal Art si rimanda a GREGORY BATTCOCK, *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkley, 1995 e a LARA VINCA MASINI, *L'Arte del Novecento*, Giunti editore, Firenze, 1999. Vol. 11, pagg. 528 - 540.

[5] Judd (1928 – 1994), architetto ed artista americano, dalla metà degli anni Sessanta realizza lavori "di carattere minimal, improntati alla riduttività più assoluta del significato interno all'opera, in relazione all'ontologismo metodologico di Merleau-Ponty". Con Carl Andre, Robert Morris e Richard Serra è considerato un pioniere del movimento della *Minimal Art*.

allusione, nessuna illusione”. Quasi uno slogan per denunciare il (preteso) carattere antistorico del fenomeno culturale ed artistico tra i più estesi nello spazio e nel tempo del Novecento.
La definizione *minimal art* venne coniata dal filosofo Richard Wollheim nel 1965 in riferimento a “quella manifestazione scultorea contemporanea che sembrava voler fondare il proprio valore estetico su una quasi assoluta, e paradossale, mancanza di contenuto artistico.”[6]
Nel suo dizionario dell’arte, Jane Turner specifica che il termine minimalismo è associato ad “una austerità impersonale, una configurazione geometrica chiara e a materiali elaborati con processi industriali”.[7]
La fortuna del fenomeno culturale minimalista, che si è espanso producendo una trama fitta di relazioni tra diverse espressioni artistiche, si deve probabilmente al suo allocare in un crocevia del pensiero e della cultura Novecentesca in cui versano teorie ed esperienze dello *spirito* del *nuovo moderno*: dallo strutturalismo al razionalismo, al pensiero filosofico della Scuola di Francoforte, dalle teorie della *Gestalt* alla diffusione della cultura Zen, all’opera di Sartre e di Merleau-Ponty. Si deve a questa caratteristica il fatto che il termine “ha assunto nella critica d’architettura una valenza metastorica, che assomiglia più ad un modo dello spirito che ad una moda dell’ultimo decennio”. E nell’ambito dell’architettura, la formula-manifesto *Less is more* scandita da Mies costituisce “il più genuino annuncio della categoria del minimalismo”[8].
Negli anni Novanta, il minimalismo si afferma in rigetto della ridondante e spesso chiassosa estetica formalista che aveva contraddistinto la produzione architettonica e urbana del post-modern e della poetica decostruttivista.
La persistenza di questa poetica come prospettiva aperta sul XXI secolo, come dimensione culturale all’interno della quale hanno costruito il loro percorso di ricerca un numero considerevole di paesaggisti contemporanei, e come serbatoio estetico a cui vanno ricondotte molte delle immagini paesaggistiche proposte nei nuovi parchi urbani, può essere letta anche come il segnale di un bisogno di chiarezza e semplicità nella definizione dei luoghi dell’abitare, come un cambio di rotta etico.

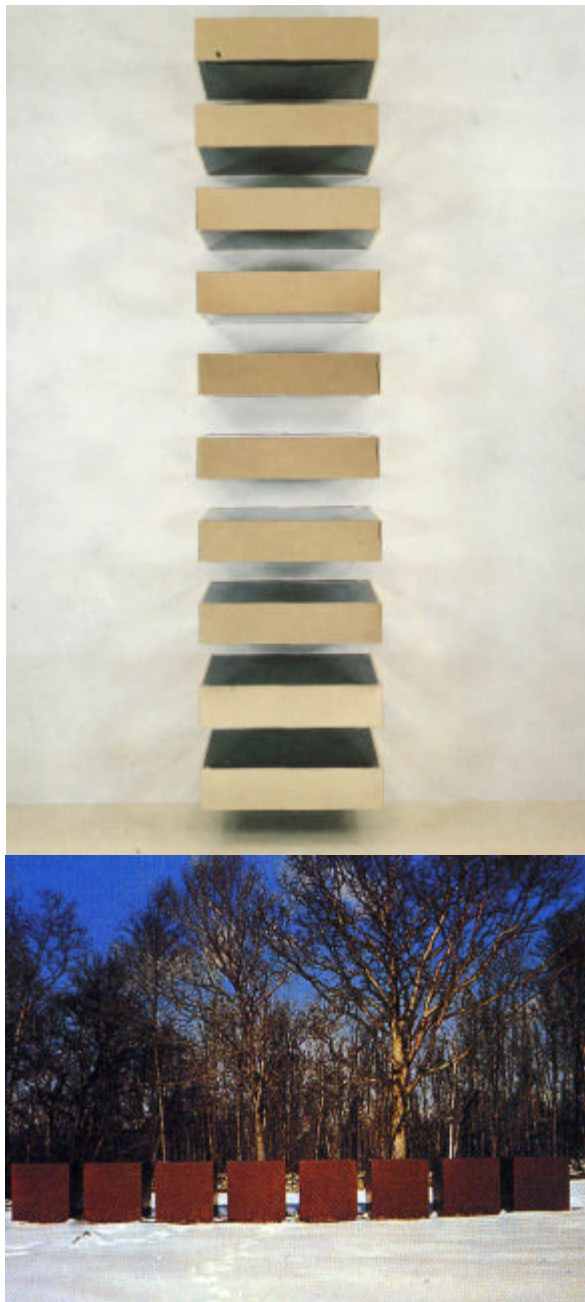
“Il ritorno della semplicità, in architettura, segna la fine di un equivoco: che il decostruttivismo, un fenomeno estremamente vitale e interessante, ma non privo di eccessi figurativi, sia la strada obbligata per dare una forma tangibile alla complessità dei fenomeni contemporanei e il mezzo privilegiato per introdurre l’estetica della civiltà elettronica all’interno della costruzione. L’equivoco è probabilmente basato su un malinteso. E cioè che l’architettura abbia il dovere di esprimere attraverso simboli di facile e immediata comprensione il mondo che ci circonda. Motivo per il quale le forme, più che risolvere i problemi, tendono a rappresentarli. L’universo è complesso? Tali saranno gli spazi di un edificio. Gli scienziati lavorano sulla teoria del caos? Le articolazioni saranno sghembe, oblique, frattali. Si orecchiano cambiamenti nelle discipline filosofiche? Immagini inquietanti materializzeranno l’assenza di punti di riferimento. Va di moda il pensiero debole o il post-strutturalismo? Si decostruiscono gli spazi come fossero concetti.”[9]

Principi e meccanismi formativi

L’obiettivo chiave, per l’artista che lavora nella cifra del *minimalismo* è quello di avvicinarsi il più possibile al limite estremo di semplificazione della forma.
Una linea sottile separa l’opera d’arte minimalista (che si tratti di una scultura, di un film, di una composizione letteraria, eccetera) dall’oggetto banale, dalla struttura fine a se stessa. Per cogliere la sensibilità e l’estetica del *minimalismo*, in un recente saggio sulle forme d’arte e di architettura del Novecento, Joseph Maria Montaner individua dieci precisi meccanismi formativi

---

[6] LARA VINCA MASINI, *L’Arte del Novecento*, Giunti editore, Firenze, 1999. Vol. 11, pag. 529.
[7] JANE TURNER, *The dictionary of art,* Grove Dictionaries Inc., New York 1996. Vol. 21, pag. 645. Citato in ROBERT HOLDEN, *New Landscape Design,* King Publishing Ltd, London 2003. Pag 47.
[8] JOSEPH MARIA MONTANER, *Las Formas del siglo xx,* Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2002. Pag. 162. traduzione dallo spagnolo di Anna Lambertini.
[9] LUIGI PRESTINENZA PUGLISI, op.cit., Milano 2001. Pag. 10.

base, formali o concettuali, a regolazione del processo di creazione dell'opera. Tali meccanismi sono definiti a partire da un articolato raffronto tra opere diverse, prodotte nel sistema delle arti in epoche diverse.

Il rigore delle geometrie semplici e l'applicazione del processo seriale nelle opere di Donald Judd. Sopra un'opera della serie *Stacks* che consiste nella sovrapposizione di identiche scatole rettangolari fissate al muro in sequenza regolare (1993).

Viene così declinato una specie di decalogo dello spirito minimalista: lucidità nella sintesi e ricchezza di riferimenti fanno sì che questa operazione critica possa essere adottata come una efficace guida di orientamento alla lettura delle opere "a grado zero".
Per questo si è voluto utilizzare la stessa articolazione messa a punto dall'architetto e critico di architettura spagnolo, estraendo dal testo originale (qui liberamente tradotto) le originali notazioni critiche integrate con altri riferimenti.

Eccole[10].

1. Molte delle opere minimaliste hanno una matrice nelle espressioni, a-storiche, di arte minimale pittoresca, realista e popolare. Nelle forme d'arte popolare risiede una semplicità ed una economia dei materiali e degli strumenti che appartiene ad una tradizione comune e collettiva, mirata a conseguire i maggiori risultati sotto il profilo estetico, funzionale e della durevolezza.
Alcune opere di architetti (Montaner cita Luis Barragàn, Arne Jacobsen, Adalberto Libera) sono rappresentative in via emblematica del minimalismo pittoresco: le tecniche e le forme dell'architettura tradizionale, le *texture* tipiche delle produzioni vernacolari, i cromatismi, la sottile atmosfera del luogo ed i ritmi geometrici appaiono reinterpretati ed utilizzati con raffinatezza per creare schemi spaziali e compositivi. Qualcosa di simile è successo con le sonorità della musica minimalista quando si sono fuse con quelle della musica etnica.

2. Il rigore della geometria pura costituisce il timbro comune alla maggior parte delle opere minimaliste: se l'obiettivo è quello di ottenere la massima tensione formale attraverso la maggior economia dei mezzi a disposizione, allora il ricorso alle forme pure, compatte, costituisce già un buon punto di partenza.
Nel caso dell'architettura, questo comporta il predominio della forma strutturale, interpretata come ragione occulta e profonda del fenomeno artistico. Cubi, piramidi, sfere e prismi hanno le qualità della chiarezza, della semplicità, della espressività. E' una tradizione della cultura architettonica che viene da lontano, che si rifà alla concezione platonico-pitagorica della bellezza basata sulla proporzione numerica e geometrica, riporta alle costruzioni metafisiche di Boullée, ma anche al pensiero e al lavoro di Le Corbusier, per cui le forme pure rappresentavano la struttura primaria.
Queste forme ritornano con la stessa potente immediata forza espressiva in pittura o in scultura: artisti come l'americano Sol Lewitt si sono dedicati, e continuano instancabilmente a dedicarsi, a sistematizzare un mondo di linee e forme geometriche semplici: una teoria di quadrati colorati, di tessere regolari proposte in successione seriale quasi maniacale, di cubi modulari, popola la produzione artistica del mercato internazionale soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento.

3. Enfatizzata oltre misura, l'etica della ripetizione diventa un meccanismo di base dello spirito compositivo minimalista. Tra le tante tecniche espressive, nessuna altra è tanto vicina al cuore pulsante di questo fenomeno culturale come la ripetizione ostinata (in certi casi quasi sfinente) di moduli identici, un continuo a-a-a-a-a che vibra come un basso costante di fondo…
Per l'artista significa applicare un meccanismo formale, ma anche etico: la ripetizione libera una grande quantità di energia e al tempo stesso rilascia una risonanza dadaista di profondo fastidio, di ossessione e angoscia. Da una parte si dispiega come la recita di un mantra, dall'altra aggancia i temi della "crisi", si conficca inesorabile sulla pedana di un metaforico *tapisroulant* spaziotemporale a ripetere quelli che sono ritenuti gli essenziali concetti chiave.
In musica, la ripetizione ossessiva di sequenze e toni costituisce il centro del lavoro di grandi compositori di inizio Novecento: Maurice Ravel, con il suo *Bolero* (1928) e più di ogni altro, Erik Satie, con i suoi esperimenti al piano e le sue *Vexations* (1893), 152 note che si ripetono implacabili per ben 840 volte. Nel 1963, l'opera fu proposta nella sua versione integrale per la prima volta in pubblico da John Cage: 18 ore e 40 minuti di geniale interpretazione che lasciò tramortiti i suoi ascoltatori. La musica francese di inizio secolo, moderna e astratta, nata in opposizione all'esuberante polifonia della coeva scuola tedesca, rappresenta lo stimolo per molti compositori contemporanei che cominciano a lavorare sui valori della ripetizione dagli anni Sessanta: Steve Reich, Philip Glass, Michael Nyman ad esempio.
In ambito letterario, la poesia di Gertrude Stein *Una rosa è una rosa è una rosa* (…) , e poi i versi di Federico Garcia Lorca, con l'assillo doloroso della scansione "a la cinco de la tarde" in

[10] Cfr. JOSEPH MARIA MONTANER, op.cit., pagg. 164 – 172.

Llanto por la muerte de Ignacio Sànchez Mejias (1936), possono essere citati come capolavori assoluti in rappresentanza della retorica scritta della ripetizione minimalista.

4. La precisione tecnica nel processo di materializzazione della forma costituisce la condizione necessaria per la realizzazione dell'opera minimalista, in architettura e nelle arti visive. Ad esempio la perfezione del cubo può essere mantenuta solo con la pulizia dei materiali scelti per costruirlo e l'attenzione al dettaglio costruttivo. La bellezza viene emanata dalla materialità dell'oggetto, e nell'opera architettonica predominano il senso del volume, la continuità della superficie, la luminosità.
Il *diktat* minimalista richiede il massimo rigore e la massima disciplina nell'uso delle tecniche costruttive e compositive; vale anche per la letteratura o per il cinema.

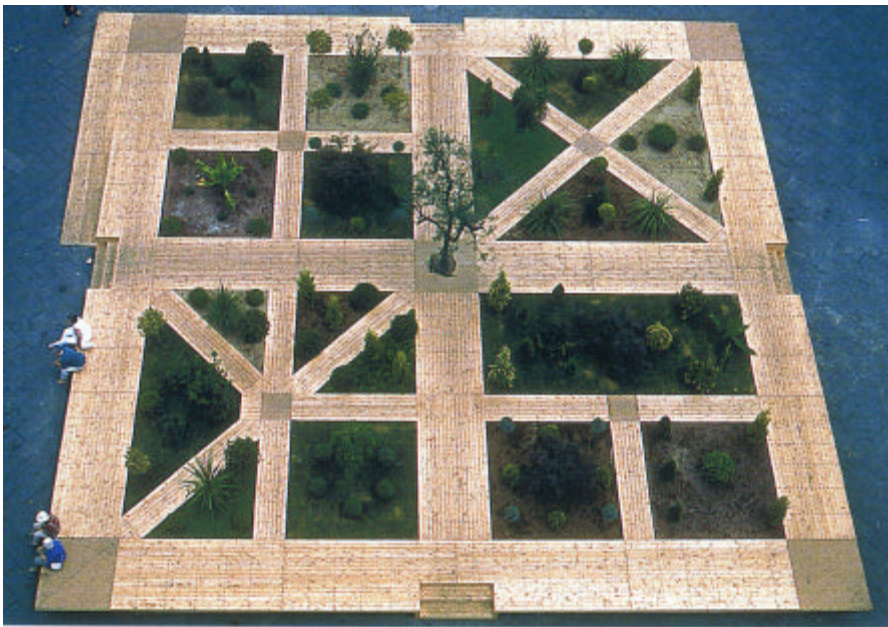
5. Unità e semplicità rappresentano l'obiettivo supremo. L'unità, si costruisce con un grande sforzo di sintesi e di ricerca dell'essenziale. E' la stessa tensione enunciata nel pensiero filosofico di Wittgenstein, con riferimento al suo *Tractatus logico-philosophicus* del 1921. Risuonano inoltre i principi teorici e le leggi dell'estetica psicologica fondata sulla Teorie della Gestalt.

6. Il meccanismo dell'alterazione della scala dell'oggetto e della forma base, portate ad assumere proporzioni *gigantiste* così come ad essere miniaturizzate, viene applicato in forma paradigmatica. Nel caso delle arti plastiche le dimensioni dell'opera non influiscono sulla scelta della forma base: con lo stesso solido può essere creato un mobile, un'opera ambientale, un edificio multipiano. E' un principio che ci porta a definire questa proprietà degli oggetti minimalisti con il termine di *gulliverizzazione* .

7. Autoreferenzialità e relazione con il luogo, caratteri apparentemente contradditori, sostanziano in uguale misura i prodotti dell'architettura e della scultura di cifra minimalista. Da una parte le opere create traggono forza e valore dalle proprie leggi interne assoggettate alla pura geometria, dall'altra richiedono uno scambio con l'ambiente che le accoglie. E questo scambio, non sempre immediatamente leggibile, si nutre di un sistema di relazioni sottili, legate alla topografia del luogo, ai segni preesistenti, a tracciati percettivi.

8. La dimensione temporale prevalente è quella presente: è l'unica che esiste. Per questo è necessario utilizzare forme a-temporali, a-storiche, libere dai vincoli degli stilismi e dell'esibizionismo inutile. Come l'artista del classicismo, ciò che il minimalista teme di più sono le orme lasciate dal tempo che passa.

9. Tutto ciò che non è essenziale viene espulso dal processo di creazione dell'opera. Il rigore è assoluto, l'*amor vacui* prevale, ogni eccesso di occlusione dello spazio viene rimosso.
La riflessione sul valore dell'assenza forma le opere cinematografiche di Michelangelo Antonioni: pochi scarni dialoghi, sonorità rarefatte. In film come *Blow up* il silenzio scandisce i tempi della narrazione. Allo stesso modo, il vuoto tra la materia plasmata definisce il ritmo spaziale nelle sculture di Donald Judd o Robert Morris.

10. Al fruitore dell'opera viene assegnato un nuovo ruolo attivo. E' il paradigma della condizione del soggetto postmoderno, già anticipata nella dimensione moderna dalle avanguardie artistiche: le omissioni nel testo delle opere letterarie, le note assenti nella musica di Philip Glass, i vuoti spaziali nelle sculture seriali di Donal Judd, i silenzi nel cinema di Antonioni e Bergman, obbligano a compiere un lavoro intellettuale e percettivo, impongono uno sforzo di elaborazione anche per interpretare gli effetti e i temi del completamento, del riempimento, della ricostruzione. Il fruitore postmoderno entra nell'opera, la percorre, fisicamente e/o mentalmente.

Sopra, Richard Long, *Cerchio di erba,* 1985. Art Space Celle, Santomato, Pistoia.
Sotto, Dani Karavan, *Altare della pace,* 1999. Pistoia. Da notare le analogie formali con il *Burnett Park* di Walker&Partners del 1983.

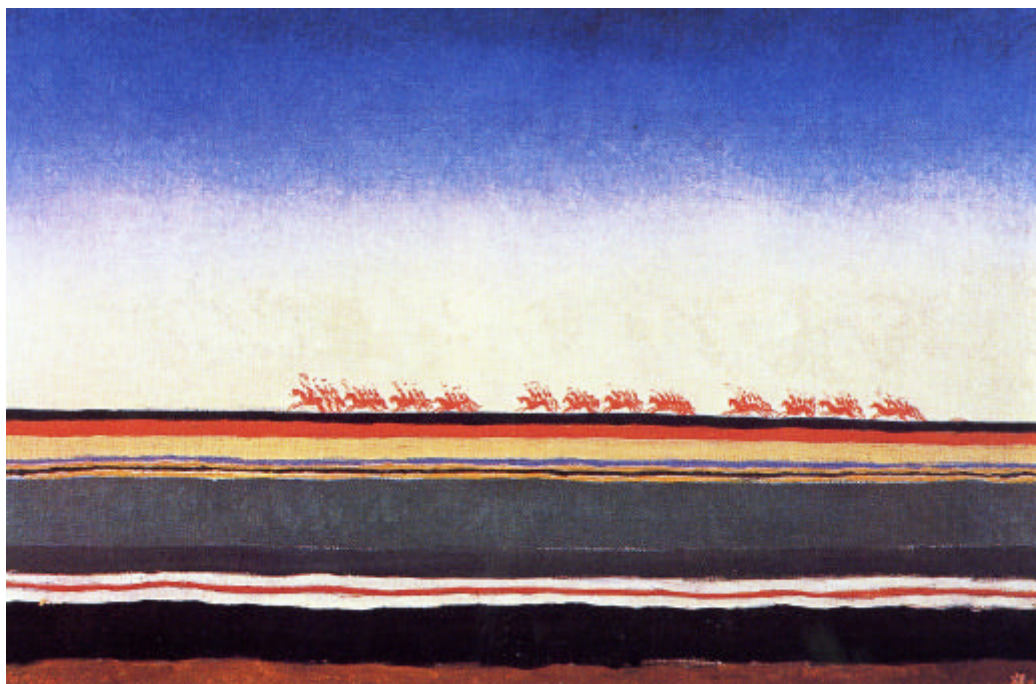
Mutazioni, limiti e processi di estetizzazione del Minimale

Tracciare un manifesto critico (trasversale nel sistema delle arti e dell'architettura e nel tempo) di identificazione delle idee alla base dei processi formativi del minimalismo, è un'operazione utile, ma, come per qualsiasi altra categoria, va letta in forma aperta. Le idee si evolvono, si ibridano, le forme anche. Il sistema dell'arte presenta già dalla fine degli anni Sessanta un ampio spettro di trasmutazioni del segno *minimal*.
Ci segnala ad esempio la Vinca Masini:

"sarà Morris che varierà con maggiore inventività i suoi moduli, arrivando anche alla forma 'naturale' del corpo umano e dell'oggetto "molle" (i suoi "feltri" degli anni Settanta). Sol Le Witt trasferirà la sua intenzionalità 'minimal' direttamente nel concettuale; Smithson passerà alla Land Art e all' Earth Art; con

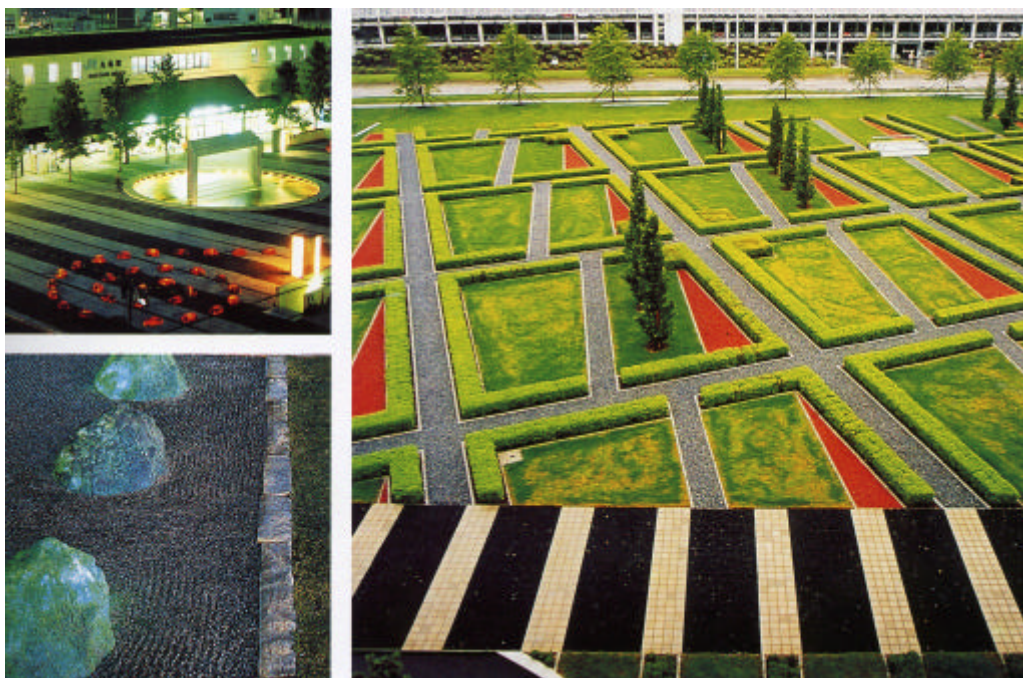
Dan Flavin, che usa la luce al neon (elemento dei media, quindi, per molti versi, di carattere pop-ular), si arriverà a cambiare totalmente il concetto di 'minimal', di 'non contenuto' dell'opera, per arrivare a risultati di valenze diverse, quando il lavoro non si metterà più in frizione con l'ambiente ma ne esalterà i significati simbolici, qualitativi, formali".[11]

Nota Irace, con preciso riferimento all'ambito dell'architettura, che oggi l'espressione *minimale* appare rispecchiarsi nel prisma multisfaccettato di "un pluralismo semantico che la fa paradossalmente vacillare in un'esplosione di declinazioni, di opere e di interpretazioni che ne rende ardua la contestualizzazione specifica o la specificità di una univoca tendenza" [12].
Le sfaccettature sono così tante e di tale variabile natura che in alcuni casi il passaggio da un'idea estetica all'applicazione di un atteggiamento estetista, deprivato della forza possente e primitiva dei contenuti è, come è ovvio, deludente. E allora *Minimal* diventa uno stereotipo asettico: superfici lisce, piedi scalzi, pareti bianche disadorne, il manifesto in scala di grigi con la *Spiral Jetty* di Robert Smithson, yogurt *naturale*, il *powerbook titanium* su un piano di lavoro vuoto. Ma c'è di più.

"Rivisitato alla luce delle esperienze dell'ultimo decennio, il minimalismo sfuma nell'immaterialismo di una nuova idea di trasparenza fondata sull'alleanza con i new media: perdendo gli originali connotati etici dell'ascetismo razionalista, assume i modi di un'aristocratica arroganza andando incontro a quell'estetizzazione diffusa che caratterizza la condizione dell'*informatic age* contemporanea."[13]

Kasimir Malevic, *Cavalleria rossa*, 1915. Obiettivo del Suprematismo, il movimento creato da Malevic, era di arrivare ad ottenere in pittura l'assoluta purezza di forma e colore. Questo metodo costituiva l'espressione di emozioni puramente artistiche, una "sensazione non-oggettiva".

---

[11] LARA VINCA MASINI, *L'Arte del Novecento*, Giunti editore, Firenze, 1999. Vol. 11, pag. 529.
[12] FULVIO IRACE, *Dimenticare Vitruvio*, IlSole24Ore, Milano 2001, pag. 258.
[13] FULVIO IRACE, op.cit., pag. 259.

1. I giardini minimalisti di Peter Walker.

Pattern geometrici, ripetizione di oggetti, forme geometriche chiare e semplici: viene reinterpretata così ad esempio la tradizione figurativa dell'arte dei giardini, ed il *parterre* si riveste di un surrealismo ironico. La natura è trattata come un *materiale di arredo sensoriale*.

Peter Walker, progettista nordamericano, molto ha contribuito al rinnovamento dei temi, dei linguaggi e soprattutto dei contenuti culturali del progetto attuale di paesaggio a livello internazionale. Il suo lavoro si pone in assonanza con il Minimalismo degli artisti americani della fine degli anni Sessanta, da cui ha desunto un nucleo poetico ed espressivo che ha trovato immediata espressione attraverso la produzione di luoghi pubblici a rinnovata immagine paesistica. La copiosa produzione di letteratura sui temi della progettazione del paesaggio, in generale, e del parco pubblico in particolare, che è stata riversata anche sul mercato editoriale italiano soprattutto negli ultimi dieci anni, testimonia la fortuna e l'apprezzamento che il lavoro di questo maturo *enfant prodige* ha ottenuto un po' in tutto il mondo. I parchi ed i giardini di Walker, colorati, accattivanti, rigorosamente geometrici, si rivelano spregiudicatamente fotogenici: le sue Nature disinvoltamente artificiali sono le modelle ideali che ogni rivista patinata desidera mostrare sulle proprie pagine. Ma al contrario di molta produzione contemporanea, banalmente creativa, magari citazionista proprio *alla Walker*, i paesaggi minimalisti di questo autore accorpano trame di senso tessute attraverso un'attenta lettura della storia e della tradizione dell'Arte dei giardini .
Walker, nel panorama del paesaggismo internazionale, è stato un innovatore, ma è un segmento comunicante di Novecento che si addensa nel suo mondo, un presente impastato di continuità.
Leggendone gli scritti si può cogliere la complessa macchina semantica e concettuale che sta alla base della semplicità del suo prodotto minimalista. Attraverso la ricerca etica ed estetica di Walker, che è quindi teorica ed applicata, è possibile ritrovare e riconoscere il portato culturale e le potenzialità dei valori formali e delle figure del modernismo (troppo spesso seccamente liquidati o rimossi) anche nell'ambito del landscape design.

Formatosi alla Graduate School of Design di Harvard negli anni Cinquanta, Walker ebbe infatti come docenti, tra gli altri, Gropius e Giedion: il contatto in presa diretta con le teorie e le figure della Bauhaus e del Movimento Moderno risulta decisivo per la costruzione di un articolato e personale percorso culturale di quella che diverrà una delle più originali e note personalità del paesaggismo contemporaneo[14].
Il *milièu* culturale del giovane Walker, è quello in cui si affermano Land Art e Minimal Art: è guardando molto da vicino al lavoro di artisti come Carl Andre, Robert Smithson, Sol LeWitt, Frank Stella e soprattutto Donald Judd, che il paesaggista comincia ad accumulare stimoli, suggestioni, poetiche, pratiche per il suo lavoro di creatore di luoghi e spazi.
Rispetto al tipo di influenza del movimento artistico minimal sulla sua formazione, Walker è molto chiaro:

"Gran parte della mia visione dei giardini minimalisti è influenzata dagli scritti di architettura dell'artista Donal Judd. (…) Su questi artisti e sul movimento che ora chiamiamo "minimalismo" si è concentrata tanta letteratura critica che ci tengo a sottolineare come la mia iniziazione sia avvenuta esponendomi all'opera stessa e intuendone la potenziale importanza per la progettazione del paesaggio, piuttosto che per qualunque polemica artistica sul suo significato storico".[15]

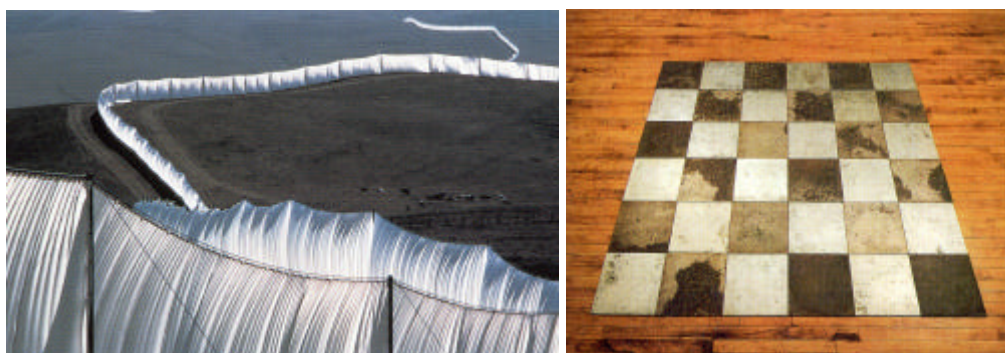
Alle tre immagini evocative del lavoro dei Maestri del Novecento, Barragàn, Noguchi, Burle Marx, fa seguito quella di un recente lavoro di Walker, che alla loro poetica e forza espressiva esplicitamente fa richiamo.

Walker conduce studi approfonditi sulle influenze della cultura del modernismo nell'ambito dell'architettura del paesaggio statunitense: per illustrare gli esiti e le riflessioni scaturite dalla ricerca esce un libro chiave, *Invisibile Gardens*, scritto a quattro mani con Melanie Simo. Nel

[14] Cfr. Susana Canogar, *Figuras del paisaje,* in Arquitectura Viva n°53, Marzo-Aprile 1997. Pagg. 21 – 31.
[15] Peter Walker, Melanie Simo, *Burle Marx, Barràgan, Noguchi*, in *I nuovi Paesaggi*, Lotus Navigator 2, aprile 2001. Pagg. 4 – 23.

testo vengono lette ed interpretate le opere dei “tre paesaggisti tra i più provocatori del nostro tempo”: Roberto Burle Marx, Luis Barragàn e Isamu Noguchi. E’ attraverso l’analisi ed il racconto del lavoro di questi tre grandi artisti che può essere riletta e riscattata la validità e la pertinenza della matrice modernista nel la produzione di forme del paesaggismo contemporaneo.

“Sebbene del tutto differente nei modi espressivi, l’opera di Burle Marx, Barragàn e Noguchi è surrealista – surreale non solo per spazi e forme, ma per il suo implicito riferimento al carattere discontinuo e casuale degli eventi della vita moderna. Il lavoro di questi tre artisti americani è stato influenzato anche da altri movimenti europei – il Cubismo, il Costruttivismo e l’Espressionismo – che non solo hanno costituito uno stimolo, ma rappresentano un punto centrale per la loro arte.”[16]

Quello che viene fuori dal ragionamento è quasi una dichiarazione di principi per *landscape design* e *landscape architecture*, con cui veicolare un rinnovato codice estetico aggiornato sul registro delle pratiche artistiche radicali degli anni Sessanta e Settanta.

Running Fence, di Christo, 1977, e *Aluminum-Steel Plain*, di Carl Andre,1969.

In un articolo del 1990, *Minimalist Gardens without Walls*[17], il paesaggista afferma.

“I giardini, compresi quelli moderni, sono chiusi tra mura o sono stati concepiti per esserlo, o sono costruiti come estensioni dell’architettura tanto che parti del giardino si rapportano ai muri dell’edificio. C’è sempre un muro come base. Ma esistono altre possibilità. Questo testo riguarda la creazione di giardini senza mura. Qui si prendono anche in considerazione opere di pittura e scultura minimalista come base per un nuovo set di approcci alla progettazione”.[18]

Ed il *nuovo set* in questione si compone di tre essenziali idee formative: gesto, rafforzamento e appiattimento della superficie, serialità. Vediamo cosa significano.

a. *Il gesto* può essere definito come un’espressione lineare nel paesaggio che determina l’organizzazione di elementi distinti per percepire la coerenza dell’insieme.
“Esistono numerosi esempi nel mondo dell’arte di artisti che sviluppano questa idea nel paesaggio, fino ad un livello di massima semplificazione e bellezza”.19 Da Running Fence di Christo, a The Spiral Jetty di Robert Smithsons, a lavori di Mary Miss e di Michael Heizer, senza dimenticare la grande tradizione del giardino classico, che offre esempi molto più complessi rispetto ai precedenti, ma che permettono di comprendere il potere della linea come segno organizzatore dello spazio. L’impostazione dei grandi assi visuali dei giardini di Le Nôtre ha molto da insegnarci.

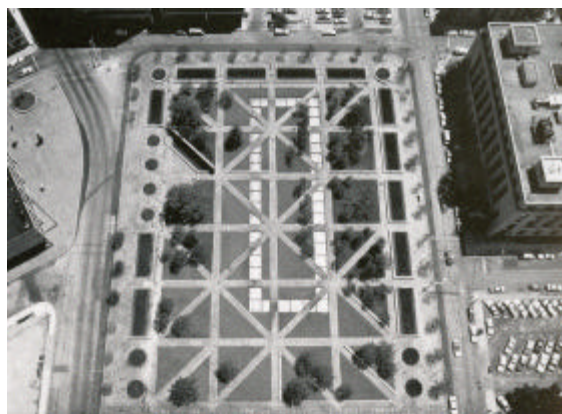
---

[16] PETER WALKER, *Dal parco al giardino,* pag. 35 in LOTUS 87, 1990. Pagg. 35 – 72.
[17] PETER WALKER, CATHY DEINO BLAKE, *Minimalist Gardens witouth walls,* in MARK FRANCIS, RANDOLPH T. HESTER Jr., *The Meaning of gardens*, The MIT Press, London, 1990. Pagg. 120 – 129.
[18] PETER WALKER, CATHY DEINO BLAKE, Op. cit., London 1990. Pagg. 120. Traduzione di Anna Lambertini.
[19] PETER WALKER, CATHY DEINO BLAKE, Op. cit., London 1990. Pagg. 121. Traduzione di Anna Lambertini.

b. *Rafforzamento*. Walker spiega che "il miglior modo per guardare al rafforzamento di un terreno, o al suo appiattimento, è di considerare un piano indefinito e di stenderci sopra un tappeto Persiano. Il tappeto definisce lo spazio sopra ed intorno nella maniera più minimale. Gli Arabi fanno questo quando stendono un tappeto con figure di giardino dentro e fuori nel deserto. Portano con sé il proprio giardino. Il controllo è interno più che esterno." Lo stesso meccanismo strutturante dello spazio e di dominanza visiva può essere compreso osservando i *parterre* nei giardini storici: funzionano proprio come tappeti ed esprimono il potere delle superfici lavorate. E' studiando questo concetto formativo che Walker ed i suoi collaboratori hanno realizzato ad esempio Burnett Park, a Forth Work in Texas, nel 1983. Come nelle superfici piatte di lavori tipo *Aluminium – Steel Plann* (1969) di Carl Andre, lo spazio viene disegnato in piano attraverso l'uso di una matrice bidimensionale, ottenuta con la sovrapposizione di due griglie quadrate di percorsi, ruotate di 90° l'una rispetto all'altra, e che tagliano una superficie composta da tappeti erbosi e vasche d'acqua. I percorsi e le superfici a prato formano una pelle tesa attraverso tutto il parco, e finiscono per determinare un effetto ambiguo, voluto, di durezza e morbidezza.

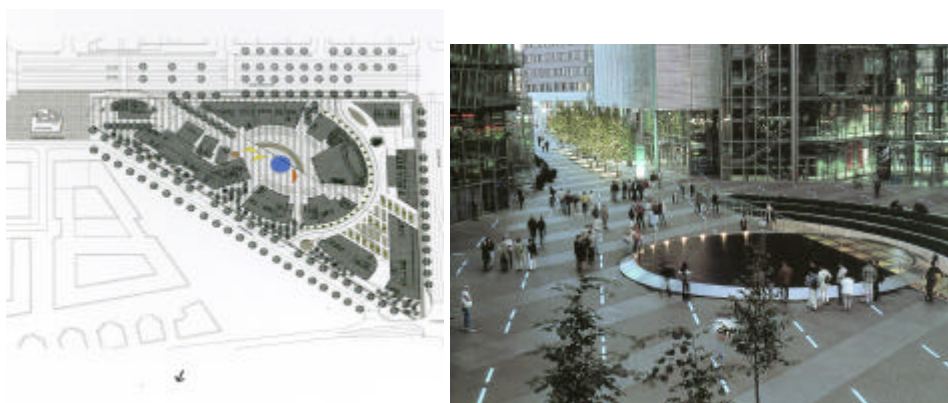
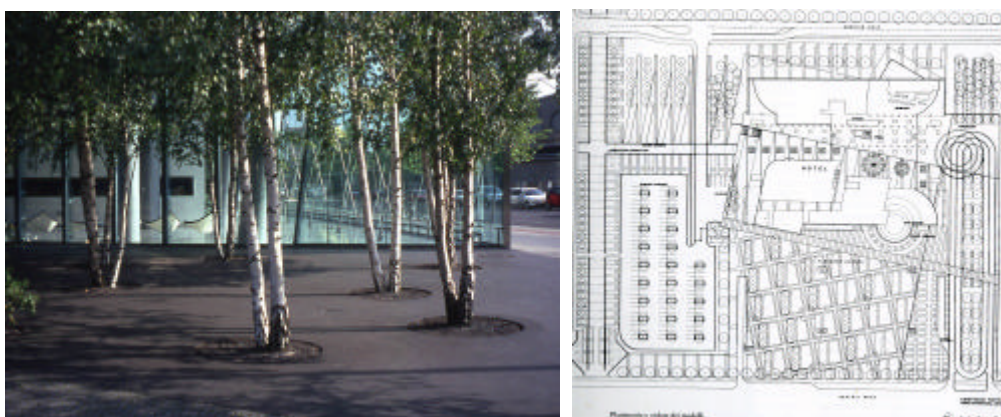
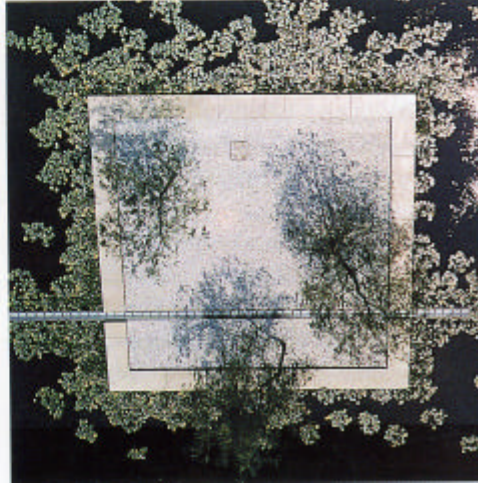
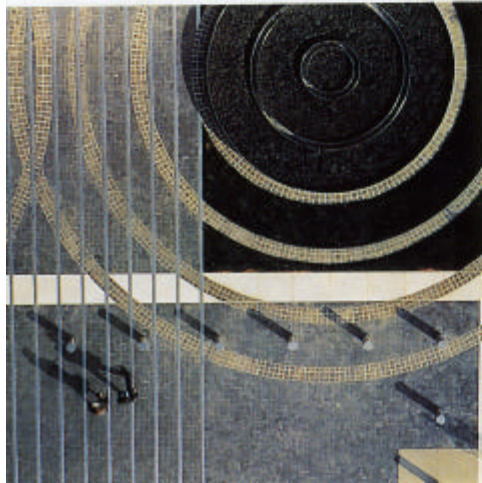
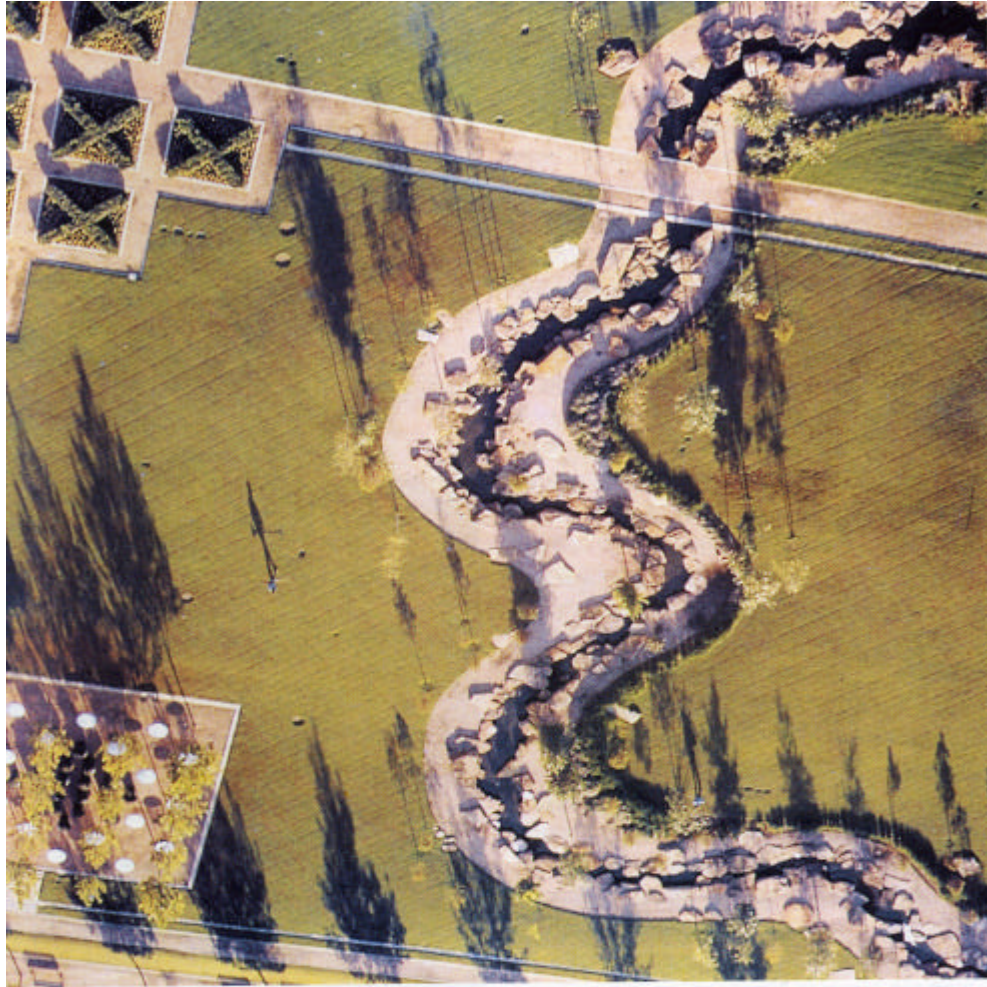
"It is really the surface of the park that is read".[20]Da alcuni punti di vista a prevalere è l'immagine di un *green park*, da altri, al contrario, il tema della piazza pavimentata è dominante. Il potere espressivo del piano orizzontale, esteso e continuo, viene contrastato dalla presenza di alcuni elementi verticali, alberi e getti d'acqua, che acquistano uno speciale impatto visivo.

c. La *serialità* è una forma di ripetizione, spesso basata su *pattern*. Quando viene usato con insistenza, il *pattern* comincia a dominare visivamente gli elementi non ripetitivi del contesto. Come racconta lo stesso Walker, una delle prime sperimentazioni di questo dispositivo di composizione spaziale viene applicato con molto senso dell'ironia, da Martha Schwartz (sua compagna nella vita e nel lavoro fino a qualche anno fa) al progetto del *Bagel Garden*, a Back Bay, Boston. Qui il tono dell'operazione ha un carattere fortemente ludico, fin quasi dissacratorio, e nell'applicazione del dispositivo della serie ciò che appare prevalente è il gusto della performance, dell'idea dell'installazione temporanea. Ecco la descrizione che viene data dalla stessa Schwartz:

"Un piccolo parterre è racchiuso da siepi sempreverdi preesistenti. Ci sono due rettangoli, uno dentro l'altro, bordati di bosso alto 40 centimetri. Tra il rettangolo esterno e quello interno c'è una fascia di ciottoli larga 76 cm, sopra cui riposa una serie di bagels (ciambelle) trattate con una lacca speciale e collocate secondo una griglia regolare. Dentro il rettangolo interno alla siepe sono stati piantati trenta *Ageratum* viola a file di sei così da introdurre un pattern colorato."[21]

Walker&Partners, *Burnett Park*, Forth Work in Texas, 1983.

[20] PETER WALKER, CATHY DEINO BLAKE, Op. cit., London 1990. Pagg. 126.

[21] Cfr. ELIZABETH K. MEYER, *Martha Schwartz. Transfiguration of the Commonplace*, Spacemaker Press, Washington DC, 1997. Pag.5.

Se il processo di costruzione di un giardino minimalista può quindi essere regolato da tre basilari idee formative, il meccanismo di riduzione opera senza intaccare le possibilità di produzione simbolica.
Walker "feels that Minimalist reduction transforms the garden from functional scenery into a meaningful, perhaps even mystical object, capable of withstanding the test of time".[22]
E infatti scrive ancora il paesaggista che "l'idea di giardini senza limiti ha la potenzialità di creare spazi che non sono solo gradevoli da vivere, ma che catturano la mente. Questi principi minimalisti possono essere usati in sostituzione o ad integrazione dei metodi moderni tradizionali come base per la progettazione. Insieme forniscono l'opportunità per applicare ai giardini idee sviluppate dall'arte così da creargli confini propri e definizioni".
Il lavoro di Walker, che ha riscosso molto successo negli Stati Uniti ed in Giappone, ha avuto in Europa forte risonanza sul piano dell'apprezzamento della filosofia del progetto, ma limitata applicazione pratica, forse per la dichiarata propensione verso l'esibizione di una artificialità sfacciata e molto sofisticata, che privilegia in fin dei conti l'esperienza visiva a quella multisensoriale. L'idea di produzione di una accattivante immagine paesistica pare più forte di quella di produzione di luogo. Da questa angolazione critica, non pare strano che i due lavori europei più noti siano stati realizzati in contesti fortemente legati alle politiche economiche di società multinazionali e quindi probabili territori destinati alla colonizzazione da parte della cosiddetta *estetica cum marketing*. Si tratta della sistemazione esterna per il Kempinsky Hotel presso l'aeroporto di Monaco e il recente Sony Center a Potsdamer Platz, Berlino.

Sopra e sotto a sinistra, immagini e planimetria del *Sony Center*, Peter Walker (1992 – 2000, Potsdamer Platz, Berlino, Germania), sotto, a destra la sistemazione esterna per il *Kempinsky Hotel* presso l'aeroporto di Monaco.

[22] UDO WEILACHER, *Between landscape architecture and land art*, Birkauser, Basel, 1999. Pagg. 206 – 207.

La forza del *gesto*, la serialità, il rafforzamento della superficie di un piano: ecco tradotti in forme ed immagini paesistiche i tre concetti chiave della concezione minimal di Peter Walker.

Per Bernard Lassus, che si è formato all’*Ecole National Supérieure des Beux Arts* di Parigi, ed ha cominciato a studiare pittura con Fernand Léger, arte ed architettura del paesaggio sono la stessa cosa. Senza incertezza. Anzi, c’è chi ha utilizzato un facile quanto efficace gioco di parole per ricordare che la sua è una vera e propria arte del paesaggio, da non confondere ma anzi leggere in contrapposizione con il paesaggio dell’arte[23]. Ed il lavoro di Lassus come ideatore di nuovi paesaggi, in cui si rispecchia un lucido, fertile e personalissimo approccio teorico, ne è la concreta testimonianza.
Il minimalismo di Lassus ha un origine ed una matrice completamente diversa da quello di Walker: più che un processo formativo dello spazio fisico dotato di regole proprie come in Walker, in Lassus il minimale non ha principi scritti, è prima di tutto un approccio mentale, una disposizione dello spirito, una questione di sensibilità si potrebbe dire.
L’idea di *intervento minimale* viene presentata da Lassus in molti suoi scritti, a partire da una serie di articoli del 1982[24], fino al noto *The Landscape Approach,* del 1998. “The fact that a place exists before one proposes to do something to it has repercussions on the nature of the intervention and poses, in a radical way, the question of knowing whether or not one has to intervene.”[25] L’intervento minimale risiede nella scelta tra conservazione, potenzialità, apporti, e eliminazioni. Non si identifica con un intervento fisico minimo, ma eventualmente in un intervento fisico misurato. Quindi un intervento minimale non è un intervento minimo, ci tiene a ribadire l’artista. Il principio di *intervento minimale* viene condiviso dal sociologo svizzero Lucius Burkhardt, con cui l’artista intrattiene una salda amicizia. E’ lo stesso Lassus a raccontare di quando, nel settembre del 1981, entrambi, il sociologo e l’artista, furono invitati ad una conferenza a Gibellina, in Sicilia. L’argomento di confronto culturale e discussione era costituito dalla riflessione sul tipo di approccio che sarebbe stato meglio tenere rispetto alle rovine del piccolo paese distrutto dal terremoto del 1968, e ricostruito interamente a pochi chilometri di distanza. Fu in quella occasione che, nel valutare diverse possibili strategie di intervento, i due proposero il concetto di intervento minimale. Quella nozione, legata ad una riflessione etica generale cioè la necessità di farsi carico per le società contemporanee della tutela del patrimonio ambientale e naturale, assunse in quel luogo, distrutto proprio da un fenomeno naturale, una forte acutezza. Per renderla chiara, Lassus ricordò un suo esperimento, un suo gesto d’artista, di quando nel 1965 “inserì un cartoncino bianco nel calice di un tulipano rosso e – *voilà* – abbiamo imparato a un tratto che il fiore è un volume di colore. La sua arte si era resa

[23] “ Lassu’s career has been built upon a series of carefully constructed stages in his pursuit of an art of landscape in opposition to a landscape of art.” PETER JACOBS, in BERNARD LASSUS, *The landscape approach,* University of Pensylvania Press, Hong Kong,1998. Pag. 2.
[24] Cfr. ad esempio: “*L’intervention minimale*”, Traverses 26 (octobre 1982), pagg. 148 – 151; “*L’intervento minimo – Il giardino del passato*” in D’Ars n°99, Milano 1982, pagg. 12 – 23.
[25] BERNARD LASSUS, *The landscape approach,* University of Pensylvania Press, Hong Kong,1998. Pag. 71..

palpabile. Ma quel cartoncino era soltanto un biglietto da visita e lasciò il tulipano altrettanto inviolato quanto la nostra comprensione ne era stata trasformata. Non tutti gli interventi di architettura del paesaggio sono così minimali, ma la chiarezza della dimostrazione artistica di ciò che in natura prima non vedevamo è per Lassus un'ambizione fondamentale. Ma è una chiarezza che lascia nell'ombra i confini tra arte e natura, che molti preferiscono (a torto) nettamente definiti". Così John Dixon Hunt nel 1995, dalle pagine del terzo ed ultimo numero di *Eden*, bella ma sfortunata (una vita davvero breve!) rivista italiana di architettura del paesaggio.[26] Il critico americano, utilizzando la metafora del *mito nell'abisso* (con un gioco furbo di parole che trae spunto da un progetto di Lassus), tratteggia in quell'occasione un profilo *poetico*, al tempo stesso incantato ed incantatore, dell'artista francese, che all'epoca ha sessantasei anni e, come si può immaginare, non solo ha già percorso un buon tratto di un suo proliferante itinerario "di attività controllata", ma prosegue deciso ad approfondire idee ed ipotesi in attuazione di un preciso e prorompente "programma di sviluppo" personale.[27] I principi guida del lavoro di Lassus vengono presentati introducendo il tema degli opposti, che sono come un "terreno ambiguo", stratificato nel tempo. "Le nostre esplorazioni ci portano da una superficie all'altra nell'incertezza di quale terreno abbia il sopravvento, finchè l'apparente contraddizione si risolve nel paradosso del luogo inteso come un tutto unitario"[28].
E' il concetto del paesaggio *millefoglie*, trans-storico, trans-spaziale, trans-temporale, su cui Lassus lavora fin dai suoi primi anni di ricerca.

La ricerca di Lassus applicata alla costruzione dello spazio aperto: dagli esperimenti per i festival di giardini alla definizione dello spazio dell'abitare.

Dixon Hunt coglie sei incontri cruciali di opposti nel lavoro dell'artista-paesaggista francese: apparenza/realtà, esterno (oggettivo)/interno (soggettivo), globale/locale, tattile/visuale, orizzontale/verticale, il tutto/la parte.

---

[26] JOHN DIXON HUNT , *Ritratto di Bernard Lassus*, Eden n.3.1995. Pagg. 67 – 93.
[27] Cfr. JOHN DIXON HUNT , Op. cit., 1995. Pag. 67.
[28] JOHN DIXON HUNT , Op. cit. 1995. Pag. 68.

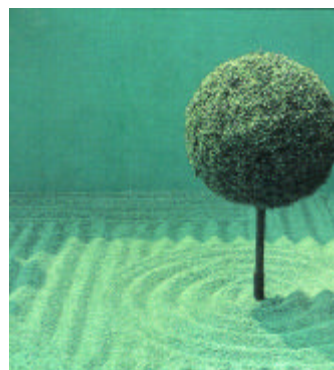
Ma è all'interno della tradizionale (antica) dualità Arte/Natura che si raccolgono tutti, "il paragone o rivalità fra arte e natura, fra l'invenzione e la materia grezza, sta alla base di tutti gli altri o li sussume"[29].

Recentemente Burkhardt ha utilizzato questo concetto dell'intervento minimale per criticare la voga delle mostre di giardinaggio e di giardini europee. Secondo il critico, per contrastare la pericolosa diffusione di un linguaggio banale e banalizzante nell'arte dei giardini contemporanei occorre per l'appunto "operare il minimo intervento possibile, perché è solo uno strumento di natura linguistica che dà vita a delle forme di espressione. Bisogna introdurre sottilmente i mezzi creativi dell'espressione in un dato contesto per renderlo comprensibile e parlante. Scegliendo l'intervento minimale si ha la garanzia che sarà già compreso ed afferrato nel suo significato. Il minimo di artificio per lasciare il massimo di spazio possibile.[30]

Bernard Lassus ha acquistato particolare notorietà in Italia soprattutto nell'ultimo decennio, per i suoi interventi di inserimento paesaggistico di grandi infrastrutture lineari. I principi che il paesaggista adotta in questo tipo di sistemazioni che riguardano una scala territoriale ampia, quella in cui privilegia una dimensione percettiva visibile, derivano dal suo lungo percorso di ricerca nell'ambito delle arti plastiche e visive e dell'arte dei giardini. I principi dell'arte dei giardini quindi possono essere applicati anche oltre la scala del luogo, che Lassus considera una *scala tattile*.

---

[29] JOHN DIXON HUNT , Op. cit. 1995. Pag. 73.

[30] Da MARIACHIARA POZZANA , *Naturalezza* versus *artificialità*,(pag. 154) in BALDAN – ZENONI POLITEO GIULIANA, PIETROGRANDE ANTONELLA, *Il giardino e la memoria del mondo,* Leo S. Olschki, Firenze, 2002. Pagg. 151 - 160.

Prima allieva, poi per anni compagna di Walker, Martha Schwartz, ha ampliato e approfondito i temi di lavoro sulle strategie figurative dei paesaggisti americani degli anni Cinquanta – Sessanta, sviluppando una sua originale e personalissima poetica che traghetta segni, volumi, figure del *Moderno* in una più disincantata e leggera visione *Post – Moderna.*
"Nel suo disincanto postmodernista le modalità derivate dall'Arte Pop e Concettuale, i riferimenti al Surrealismo, le tecniche dell'installazione e dell'allestimento temporaneo allentano il rigore minimalista e introducono una nuova creatività, più ludica e leggera rispetto all'astrattezza rigorosa della composizione tardo – modernista."[31]
Un vocabolario ricchissimo e una totale disinvoltura nell'assemblare oggetti e materiali di uso comune, spostandoli di contesto, cambiando loro dimensioni: ironia e citazioni colte, richiamo alla tradizione figurative e semplicità: ecco la sua chiave di lavoro. La Schwartz si dichiara esplicitamente una progettista che lavora nel solco tra arte contemporanea e progettazione del paesaggio. A proposito dell'eredità del Movimento Moderno afferma:

"I paesaggi dell'architettura moderna e i paesaggisti moderni sono due cose molto diverse. L'architettura del movimento moderno significò una rottura in relazione alla tradizione rinascimentale che utilizzava gli edifici come fondali e li considerava elementi di configurazione dello spazio pubblico. In città come Parigi, la tradizione architettonica ha prodotto una certa omogeneità di stili, dimensione e forma, creando una struttura urbana coesa. L'architettura restava sottomessa allo spazio. Gli edifici furono disoggettivizzati e gli spazi oggettivati. Per contro, il movimento moderno fece sì che gli edifici fossero costruiti come oggetti scultorei. L'architetto fu elevato al ruolo dell'artista (…). La maggior parte degli architetti moderni considerava il paesaggio come semplice natura. Il naturalismo paesaggistico fu e continua ad essere lo stile preferito dalla maggior parte degli architetti. Questa tendenza ha come base filosofica illustrata dai primi architetti moderni come Le Corbusier, Le Corbusier prevedeva che i nuovi grattacieli avrebbero fatto la salvezza del paesaggio, allontanando la popolazione e i sistemi di circolazione dal suolo e permettendo al paesaggio naturale e utopico scorresse sotto gli edifici. Si sviluppò una visione ideologica del paesaggio, considerato come lo scenario passivo e naturale della scultura eroica. Il paesaggio perse interesse intellettuale, e al contrario la architettura cominciò ad intellettualizzarsi".[32]

[31] ALESSANDRO ROCCA, *Natura artificialis,* Clup, Milano, 2003. Pag. 57.
[32] QUIM ROSSELL, *Entrevista con Martha Schwartz y Jacques Simon,* in "2 G", n° 3, 1997, Barcelona. Pagg. 124 – 136. Traduzione nostra.

Exchange square, Marta Schwartz, (2000, Manchester, Inghilterra.)

Il Büro Kiefer nasce nel 1989 come studio di architettura del paesaggio a Berlino, fondato da Gabriele Kiefer. La filosofia che regola ogni progetto viene raccontata così: "l'approccio generale è fondato sull'idea che oggi, in un tempo caratterizzato dai fenomeni di globalizzazione, della mobilità e della tecnologia dell'informazione, lo spazio aperto rimane uno degli ultimi spazi della civilizzazione in grado di rappresentare un *mondo altro.* Partendo da questo presupposto, il disegno del Büro Kiefer si costruisce attraverso la chiarezza, la riduzione ed il collegamento agli elementi già esistenti intorno all'area da progettare. Lo spazio così come è percepito, diventa la caratteristica del nuovo luogo.*"*[33]
Velocità, globalizzazione, diffusione della cultura dei media e della digitalizzazione, mancanza di rifugio: tutti fattori che incidono sul nostro mondo interiore. "La conseguenza è il disorientamento, pensieri ed emozioni vengono coperti"[34]
L'approccio ai temi del progetto del paesaggio urbano si fonda per la Kiefer sulla definizione di una vera e propria *grammatica* degli spazi aperti.

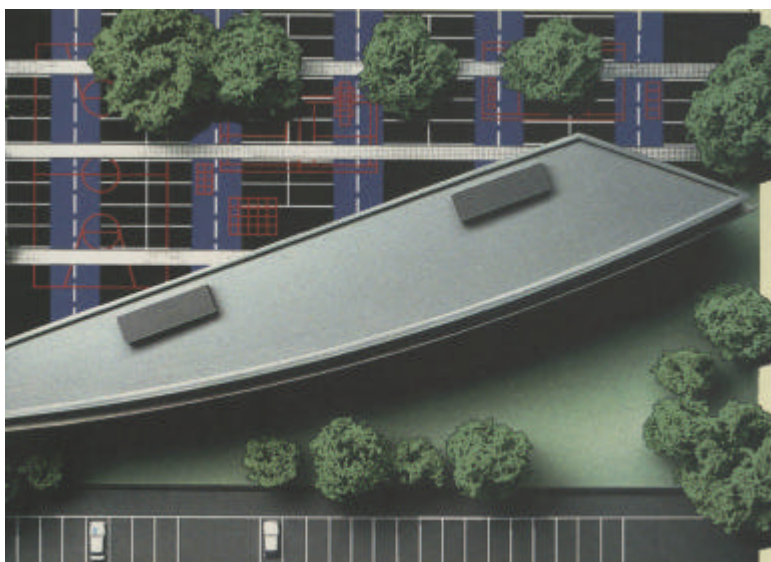
"La città tradizionale era composta da spazi definiti dalle abitazioni. Invece la città moderna è composta da strutture nello spazio aperto. Lo spazio pubblico come rete, che dovrebbe consentire la vita pubblica, non è più comprensibile né leggibile come un tutto unitario. All'inizio del XIX secolo, Victor Hugo nel suo libro *Notre Dame de Paris* afferma che l'architettura è stata all'inizio come un alfabeto, essendo la pietra lettera e la casa parola. Se l'architettura formula parole, e una città deve raccontare una storia, oggi manca la *grammatica*, che è l'elemento fondamentale di una lingua comprensibile. Secondo me lo spazio libero può essere questa grammatica"[35].

Occorre allora elaborare una specie di *Cooperate Identity,* si tratta per la città di lavorare a qualcosa che vada oltre le definizioni di volume edilizio e superficie edificabile, e introduca principi guida ad un livello superiore, relativi alla percezione dello spazio e al valore degli spazi aperti. Qualcosa "che parli di qualità invece che di quantità e che comprenda gli spazi liberi non solo nel senso del loro potenziale ecologico".
Riprendendo la lezione di Fritz Schumacher, la Kiefer rivendica soluzioni progettuali e di pianificazione semplici e chiare per fare fronte alla crescente complessità della dimensione contemporanea.
E cita dal manuale scritto nella prima metà del Novecento da Schumacher:

" Per l'immagine della città non esiste nulla di più funesto che questa colorata molteplicità di immagini, mentre tutto dal più profondo bisogno estetico spinge verso la semplicità e la purezza. Il motore dell'essere contemporaneo è di per sé così colorato e irrequieto che noi lo avvertiamo come sempre più insopportabile, se anche lo sfondo sul quale si svolge è colorato e irrequieto; no, tutti i nostri sensi devono necessariamente tendere verso impressioni chiare e semplici"[36]

---

[33] Dal *pamphlet* informativo dello studio, anno 1999, fornito da Gabriele Kiefer in occasione del convegno *Paradeisos 1999*, a Milano.
[34] GABRIELE KIEFER, *Relazione* presentata al convegno Paradeisos 1999, Milano 28 ottobre, mattina. Anche in "Acer" n° 6/1999, pagg. 75-80.
[35] GABRIELE KIEFER, *Ibidem.*
[36] GABRIELE KIEFER, *Ibidem.*

La *grammatica* a cui la Kiefer fa appello nel suo lavoro è fondata su una sequenza di concetti base.
Contesto. “Immaginatevi uno spazio aperto, un angolo dimenticato di città. Attraverso un intervento di architettura del paesaggio questo spazio diventa urbano nella sua essenza e nella sua forma. L’esistente, l’urbano, rimane, viene trasformato e formula in questo senso delle atmosfere capaci di dare significato al luogo mettendolo in relazione con altri luoghi pubblici vicini.”
Idea generale. Un principio ordinatore generale è necessario per valutare il ruolo del nuovo spazio in un contesto allargato, e deve guidare l’elaborazione del progetto dalla scala urbana fino ai minimi dettagli.
Struttura dello spazio e delle funzioni. Una struttura spaziale stabile facilita lo sviluppo di parti autonome e le sostiene. La stabilità diventa requisito per raggiungere *l’unità nella molteplicità*.
*Separazione. “*La complessità dei contesti urbani determina come conseguenza la necessità di soddisfare diversi bisogni in relazione allo stesso spazio aperto. Per la chiarezza figurativa e la univocità diventa necessario separare i bisogni sia dal punto di vista funzionale che da quello spaziale”.
Stratificazione. La rappresentazione di un progetto sotto forma di *strati* garantisce il principio di una separazione funzionale e formale dell’insieme. Ciò consente l’ottimizzazione dei dettagli, per poi giungere ad un esito finale, reso comprensibile dalla combinazione dei diversi strati.
Riduzione. “Cosa posso togliere dalla mia vita per renderla ancora più bella? La creazione di un mondo opposto all’attuale e alla quotidiana inondazione di stimoli può basarsi esclusivamente sul principio della riduzione”.
*Chiarezza. “*L’obiettivo è la creazione di luoghi distintamente inconfondibili, che mettono in risalto il contesto e traggono da esso l’idea generale”.
*Serialità. “*Lavorare con moduli ripetuti consente di raggiungere l’espressività del progetto con una combinazione misurata”.
*Ricombinazione. “*Il riutilizzo di materiali (scarti industriali ad esempio) e la loro *ricombinazione*, consentono in caso di budget limitati di conservare standard figurativi elevati”.
*Il mondo opposto. “*La ricerca di un’idea generale e di un tema guida porta a riconoscere che l’arte dei giardini ha sempre seguito il bisogno di creare mondi *altri*. Un mondo che si ponga in alternativa a quello della vita di tutti i giorni e crei in questo modo uno spazio aperto ”[37].

Progetto *Fla* (1994 -1998), spazi esterni per un nuovo edificio ecologico a Berlino: un parcheggio per la notte, un’area giochi per bambini e ragazzi durante il giorno.

---

[37] Citazioni tratte da GABRIELE KIEFER, traduzione della *Relazione* presentata al convegno Paradeisos 1999, Milano 28 ottobre e da GABRIELE KIEFER, *Una grammatica per città* in “Acer” n° 6/1999, pagg. 75- 80.

5.

DUE CITTÀ

Due itinerari di visita e due città, Berlino e Barcellona, instancabili cantieri di produzione di immagini paesaggistiche urbane per il XXI secolo, forniscono l'occasione per sperimentare la tenuta del dispositivo critico approntato nel capitolo precedente.
Per ognuna delle due città è stato tracciato un *atlante dei parchi*, formato da una raccolta di schede sintetiche che rimandano ad una lettura per *specie* e per categorie etiche-estetiche: la lettura dei progetti e degli esiti è svolta pensando al parco come prodotto di un'attività etica ed estetica. I due *atlanti*, ben lontano dall'avere l'ambizione di esaurire la molteplicità delle identità estetiche del parco contemporaneo, hanno prevalente valore documentario, e tentano di trattenere nel racconto del particolare qualcosa di esemplificativo rispetto alla varietà complessiva. Sono impressioni per un catalogo di luoghi già noti, già raccontati, sono raccolte di descrizioni di *topografie estetiche*, in cui l'informazione sul dato tecnico si mescola alle suggestioni derivate dai sopralluoghi diretti. Così si vorrebbe che questi due *atlanti* fossero letti un po' come bozze di *libri per andare,* composte sapendo che ormai "la sola scoperta o viaggio possibile sembra quella di scoprire l'avvenuta scoperta"[1]. La scelta dei parchi proposti non è stata guidata da un criterio generale preciso (continuità spaziale tra i parchi, livello di rappresentatività, tematismi progettuali, eccetera), ma piuttosto dall'idea di creare due itinerari di osservazione *possibili tra i tanti possibili*, comunque adeguati ad illustrare la centralità di un tema progettuale su cui pare giocarsi la scommessa della vivibilità delle città del XXI secolo: presenza, forme e ruoli della natura nei territori del costruito. A Berlino come a Barcellona, metropoli imbevute di due differenti culture regionali europee, nordica e mediterranea, e cresciute secondo una diversa concezione di cura e progettazione dei vuoti, la costruzione di un sistema di parchi e verde urbano coincide oggi con la definizione di una vera e propria geografia estetica e sociale, ma anche di un complesso disegno di investimenti economici, giocato tra comparto pubblico e comparto privato. In entrambi i casi, si tratta di esperienze paradigmatiche di un *modus operandi*, di una capacità di lavoro sullo spazio pubblico da parte di amministrazioni e tecnici impegnati ad assumersi così il coraggio delle immagini, di *idee di nuove belle immagini*, sulla grande scala e nel tempo. E questo non senza rischi. Le esperienze di recupero di aree industriali dismesse o di porzioni significative di centri e periferie, coincidono spesso con la promozione di iniziative di *restyling* delle città, e, pur se condotte in nome del miglioramento delle condizioni di vivibilità dei cittadini, sono sempre strettamente connesse alla possibilità di incrementare gli investimenti del mercato immobiliare e delle imprese, e di creare un ambiente economico propizio all'aumento di capitali e di produzione di servizi.
"Barcellona calamita le imprese" è titolato non a caso un articolo, in cui si sottolinea come la città catalana sia diventata in poco tempo, come evidenziato anche dagli analisti del *Financial Times*, la "localizzazione più interessante in Europa per gli investimenti"[2], costituendo per gli economisti inglesi una delle sei aree europee con maggiore potenziale di crescita economica fino al 2005. Nuovi capitali investiti, nuove imprese, nuove aree produttive significano chiaramente anche cambiamento della configurazione fisica della città, crescita urbana, nuove infrastrutture, un nuovo disegno degli spazi aperti, pubblici e privati. E' un processo in cui spesso la *qualità urbana* viene veicolata in termini di mera attrattività economica, di estetizzazione di un prodotto da piazzare al meglio sul mercato immobiliare. Si tratta di riconoscere, allora, l'ambiguità di fondo che sottende sempre al concetto di *valorizzazione* del bene *paesaggio,* urbano e non, e di cui non a caso appare ben consapevole l'abile regista dell'operazione *Rehacer Barcellona*, l'architetto-urbanista Oriol Bohigas. Bohigas esprime chiaramente la sua preoccupazione in questi termini: "in un'urbanistica promossa e gestita

[1] Luigi Ghirri, *Atlante*, Charta, Milano 1999.
[2] Cfr. Piergiorgio Chiarini, *Barcellona calamita le imprese,* on line …. Novembre 2002.

dall'amministrazione, ma con la partecipazione importante – e a volte decisiva – di capitali privati, è necessario un controllo fermo e costante, dalla stessa fase della progettazione. E' interessante che si sappia che quelle realizzazioni che, nel complesso delle operazioni per Barcellona, hanno dimostrato una deviazione rispetto ad alcuni indirizzi urbanistici di base, sono proprio quelle che erano state assorbite da operatori economici di alto livello internazionale, i quali hanno condizionato fin dal principio molti temi progettuali ed hanno potuto imporsi pesantemente. Questo può divenire il cancro di un'urbanistica attiva, contro il quale non c'è altra soluzione se non una radicale politica sociale dei governi municipali"[3].
Le identità delle città europee in trasformazione corrono sul filo di un difficile equilibrio tra *localismo e globalizzazione*[4]. Memoria storica, relazione con il contesto e individuazione di caratteri identificativi destinati a suggerire una continuità figurativa tra passato, presente e futuro, costituiscono i temi guida a sostegno di una ricerca estetica che può coltivare il valore delle differenze nei diversi immaginari urbani come dispositivo evocativo di una qualche *aura* locale, ma che è destinata a fare i conti, inevitabilmente, con un repertorio di *immagini coordinate* e preconfezionate, oltre che con la produzione di una precisa, predeterminata, simbologia della spettacolarizzazione del capitale investito.
Molte delle critiche mosse agli interventi attuati a partire dal 1990 nella capitale della Germania nuovamente unita, altrove definita allo stesso tempo *nostalgica e smemorata*, appoggiano proprio su queste premesse. Tra i tanti interventi *post-muro* che hanno costituito materia di discussione e riflessione sulle opportunità legate alla riqualificazione di ampie porzioni abbandonate, è l'operazione su *Potsdamer Platz* quella che ha suscitato maggiori clamori, anche a livello internazionale: da *buco nero* a nuovo luogo urbano o da *vuoto promettente* ad addensamento impietoso di immagini in una sfrenata *globalizzazione* di merci e servizi?
Qualunque sia il verdetto, la nuova piazza, resa possibile anche grazie agli investimenti di potenti multinazionali come la *Sony* e la *Daymler Benz*, è subito diventata una meta privilegiata del turismo internazionale. Nel discorso pronunciato in occasione della sua inaugurazione, nel 1998, Renzo Piano, autore con Christoph Kohlbecker e Bernhard Plattner del *master plan*, descrive la sensazione ricevuta dalla visione dello spazio prima dei lavori: "un grande vuoto, un centro storico senza vestigia, un luogo di memoria senza segni tangibili. Solo poche mura annerite, vegetazione incolta e tanti, tanti fantasmi silenziosi a ricordare la Potsdamer Platz degli anni Venti e Trenta.."[5]. E poi commenta così il risultato della trasformazione: "la piazza, Potzdamer Platz, ora è il luogo di aggregazione di tutto il quartiere e non solo: sarà il ponte verso il Kulturforum, legando ancora di più questa nuova-vecchia parte di Berlino con la sua vita culturale di tutti i giorni. La piazza è il luogo dell'incontro e dello scambio: è quel microcosmo nel quale si specchia la multiforme complessità della città intera". Per concludere con una accorata esortazione: "Berlinesi, eccovi questa piazza. Con i suoi edifici, con le sue strade, con il suo lago, fatela entrare nel vostro quotidiano, nei vostri riti di ogni giorno e di ogni notte: fatela vivere. E aiutatela a portare una eredità così pesante e a farsi perdonare il suo essere così giovane, così inesperta"[6]. Ma cos'è, alla fine, questa *giovane* ed i*nesperta* Potzdamer Platz? Pare proprio un articolato parco urbano, con il suo grande lago artificiale con funzioni ecologiche e la vasca a ricambio continuo, in cui anche gli indaffarati manager berlinesi, approfittando della pausa pranzo, immergono i piedi (progetto dell'Atelier Dreiseitl), e con quello che appare come il grande *giardino minerale* del Sony Center (progettato da Peter Walker), e poi con i suoi percorsi coperti e scoperti, le aree di sosta, le alberature, le citazioni di luoghi esotici, le ampie superfici a prato con la sfilza di sedie a sdraio piazzata sopra, dietro il Sony Center. Insomma, gli elementi propri di un parco ci sono proprio tutti: natura ed esperienza nella natura, artificio, divertimento, spazi di incontro, cultura, sottolineatura dei valori ecologico-ambientali.

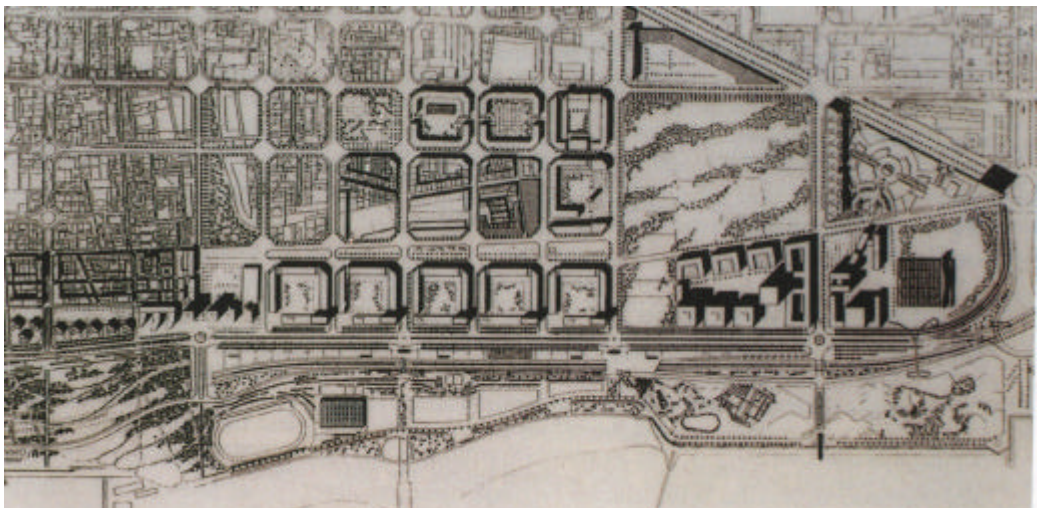
---

[3] ORIOL BOHIGAS, *Ricostruire Barcellona,* EtasLibri, Milano 1995. Pag. 276.
[4] Cfr. SVENN-INGVAR ANDERSSON eccccccc
[5] In RENZO PIANO, *La responsabilità dell'architetto. Conversazione con Renzo Cassigoli,* Pasigli Editori, Firenze 2002. Pag. 103.
[6] RENZO PIANO, op.cit. Pag. 105.

"Le città si trasformano in riferimenti
per una finalità dello splendore materiale e culturale
quasi sempre coincidente con quella dell'egemonia politica ed economica.
Se questa legge è valida per capire il fissaggio delle città sulla memoria del passato,
sarebbe invece difficile dimostrarne la validità in quest'ultimo secolo.

" Manuel Vázquez Montalbán, 2000
("Perifrasi sulla costruzione e decostruzione di Barcellona")

Da più di un ventennio, Barcellona continua a mantenersi nel panorama internazionale come un campo di osservazione fertile e pulsante di stimoli per il dibattito sulla cultura del progetto di paesaggio urbano.
Dai primi interventi attuati a partire dalla fine della dittatura franchista, ai lavori di preparazione alle Olimpiadi del '92, alle opere promosse in vista del *Forum de les Cultures 2004*, alle più recenti operazioni di riqualificazione dei margini e delle aree di frangia, Barcellona conserva il suo carattere di coraggioso, innovativo e fervido laboratorio di invenzioni.
E grazie ad una ricca e variegata letteratura internazionale, il *caso Barcellona* gode di un'ampia celebrità: la città si impone sulla scena europea, gareggiando con le capitali, per la capacità di sperimentazione e per la alta creatività dimostrata nella costruzione di una nuova topografia estetica e sociale dello spazio pubblico.

Barcellona nel Duemila: el *Casque Antiguo*, la maglia delle quadre dell'Ottocentesco *Pla Cerdà*, gli interventi sul fronte marittimo della Barcellona olimpica, e l'estensione nella dimensione metropolitana si saldano in una immagine complessiva in cui *città chiusa* e *città aperta* si agganciano l'una all'altra a costruire lo spazio continuo dell'urbanizzazione.

Immagini di trasformazione della Barcellona degli anni Novanta: la riconquista della fascia marittima nel distretto del Poble Nou e la prosecuzione del tracciato dell' *Avenida Diagonal*. La smobilitazione delle grandi industrie ha lasciato disponibili porzioni appetibili di territorio urbano. Alla fine degli anni Novanta, le strategie di rifigurazione hanno conquistato anche la porzione che si colloca oltre l'attacco della Avenida Diagonal, con la realizzazione del *Fòrum de les Cultures 2004* (immagine-chiave di apertura del paragrafo).
(da WALTER FABIETTI, a cura di, *La sfida delle città europee*, INU, Roma 1997. Volume Secondo, pagg.58 – 59).

Il *Parc de Poble Neu*, realizzato su progetto di Manuel Ruisanchez e Xavier Vendrell, e terminato nel 1992. Un moto ondivago distribuisce le fasce di vegetazione composte da specie botaniche mediterranee e guida la distribuzione dei servizi e dei vari elementi di arredo. Alla costruzione che mima la natura marina si sovrappongono le linee che proseguono i tracciati viari cittadini.

Dal rinnovamento urbanistico alla definizione dei nuovi paesaggi metropolitani

Negli anni Novanta a Barcellona si è aperta una nuova stagione, post-olimpica, dei parchi urbani e metropolitani. Come ci spiega Jordi Bellmunt, uno dei curatori delle tre edizioni della Biennale Europea di Paesaggio, la seconda grande generazione di spazi pubblici si differenzia sensibilmente dalla precedente perché caratterizzata "da una diversa relazione con le infrastrutture; si interviene sulla periferia, si lavora fra le pieghe della città, si reinterpreta l'assetto viario come meccanismo di ristrutturazione urbanistica, si rimodellano le nuove aree di centralità, applicando una scrittura progettuale minimalista nei piccoli spazi pubblici, ai bordi della città come nei luoghi residuali"[7]. In questa fase il *laboratorio Barcellona* incorpora nella cultura del progetto di trasformazione della città i temi dell'ecologia urbana e dell'architettura del paesaggio.

"La nuova città - la città metropolitana contemporanea - non solo pensa allo spazio pubblico in termini di riqualificazione urbana o nell'ottica del 'design urbano'; ma guarda ai fiumi come fondamentale elemento strutturante del territorio, alle montagne come luoghi centrali trattati con la attitudine propria dei più bei giardini, ai boschi, ai prati, ai campi, o ai letti dei fiumi come tracciati biologici, e ai suoi litorali in modo da recuperarli e valorizzarli come spazi di maggior uso sociale e nonché di maggior interesse naturale".[8]

I parchi di nuova generazione, sono dunque il risultato di un processo di progressiva maturazione delle conoscenze rispetto alla disciplina della progettazione paesaggistica: partiti da una cultura più propriamente urbanistica e architettonica del progetto dello spazio, gli esponenti della scuola barcellonese stanno lavorando sulla ricerca di nuove forme di paesaggio urbano in cui si vuole offrire alla natura un ruolo non più scenografico, ma strutturante.
Secondo la paesaggista di origine italiana Patrizia Falcone, che lavora a Barcellona da diversi anni collaborando con l'amministrazione, nelle esperienze degli anni Ottanta "i parchi (…) partivano da un disegno architettonico contemporaneo ed un uso minimalista dei materiali per realizzare la composizione del progetto, spesso applicando questi criteri anche alla parte verde. Con il tempo è stato dimostrato che, tanto per l'uso, come per la manutenzione, questi criteri dovevano essere riconsiderati, introducendo specie vegetali per favorire la biodiversità, incorporando servizi per evitare l'emarginazione di determinati classi di utenti, come i proprietari dei cani o le persone della terza età, e, soprattutto, tener conto dei problemi di manutenzione connessi all'uso di certi materiali negli spazi urbani"[9].

---

[7] JORDI BELLMUNT, op. cit., Roma 2002. Pag. 7
[8] JORDI BELLMUNT, op. cit., Roma 2002. Pag. 8
[9] PATRIZIA FALCONE, *Gli spazi verdi come tema progettuale strategico nelle politiche di trasformazione urbana:il caso Barcellona* in BIAGIO GUCCIONE, GABRIELE PAOLINELLI, a cura di, *Piani del verde e Piani del paesaggio*, Alinea, Firenze, 1999. Pagg. 105 – 107.

Usando un termine poco suadente, possiamo dire che si è dato corso ad una fase di *ripaesaggiamento*: potenziati gli uffici tecnici, in cui sono state create *equipe* di lavoro interdisciplinari, è partito un altro programma integrato di interventi.

Una elaborazione effettuata dal Servizio *Parcs y Jardin* per rendere evidenti i dati della crescita del verde urbano nella città dal 1981 al 1998. In questi ultimi anni la quantità di verde è ancora salita, superando i 1.000 ettari: l'aumento delle superfici a verde in città costituisce un passo verso la sostenibilità. Nel caso dell'esperienza barcellonese la attenzione agli standard quantitativi di verde *pro capite* per abitante è stata segnata da una forte attenzione alla qualità degli interventi, in cui si rileva un orientamento progettuale che rivela grande attenzione per il dettaglio architettonico e l'aspetto scenografico. (Da materiale informativo del Servizio *Parcs y Jardin, Barcelona,1999).*

Alla scala urbana, quello su cui lavora il servizio *Parcs i Jardins*, si è proceduto con il potenziamento della trama del verde lavorando alla definizione di quattro precisi obiettivi funzionali:
urbanistico: gli spazi aperti sono elementi di riequilibrio urbano, di connessione tra gli spazi costruiti e di qualificazione estetica;
culturale: parchi e giardini come costruttori di una topografia sociale, che interviene per marcare l'identità del quartiere;
didattico: parchi e giardini assolvono un ruolo educativo ed ecologico, sono ambiti di incontro con la natura e permettono una lettura della temporalità stagionale;
funzionale: parchi e giardini rispondono a necessità d'uso ben precise del cittadino-utente, con le aree gioco, gli spazi per i cani, le zone sportive eccetera.
Si è lavorato anche all'ampliamento del numero di classi di spazio aperto, incorporando nel patrimonio municipale il sistema di parchi forestali, situati nel versante della *Serra di Collserola* e sulle colline inglobate nel tessuto cittadino.
Accanto agli interventi di tipo puntuale, di ridisegno dei piccoli vuoti e di recupero dei giardini esistenti (compresi gli interventi di restauro di giardini storici, come *La Tamarita* o il *Labirinto di Horta*) si collocano quelli di portata più ampia, destinati a riconvertire considerevoli porzioni di aree urbane post-industriali in nuovi quartieri polifunzionali. Il fervore della grande trasformazione non si è fermato: ad esempio gli interventi per il Forum 2004, in cui sono stati concentrati forti capitali pubblici e privati, hanno regalato alla città un intero quartiere marittimo, di cui il nuovo *Parque de l'Avenida Diagonal* occupa sessanta ettari.
Gli effetti dei profondi cambiamenti attuati negli ultimi due decenni hanno provocato anche molte polemiche. Tra le tante voci che si sono alzate per esprimere una critica appassionata contro la perdita d'aura di una Barcellona letteraria e di una "scenografia piena di meraviglie piccine e prossime", c'è quella dello scrittore Manuel Vázquez Montalbán.

"I Giochi Olimpici hanno sostanzialmente modificato l'immaginario barcellonese, accentuato all'improvviso dalla torre delle comunicazioni di Foster costruita sul monte Tibidabo. Nel bilancio positivo

va inclusa l'apertura sul mare, quei chilometri di porti e spiagge che Barcellona presenta come un'offerta del mare libero per l'uomo libero, una geografia urbana d'obbligo per il viaggiatore giunto con il catalogo aprioristico della Barcellona di Gaudí e del gotico. Ha portato inoltre con sé una ristrutturazione delle infrastrutture che, prima e dopo le Olimpiadi, hanno fatto di Barcellona una città collegata in modo più agibile con le colline alle sue spalle, mediante i tunnel di Vallvidrera e le autostrade che la congiungono di più e meglio con l'aeroporto. Anche Montjuich è cambiato, ha smesso di essere terra in chiaroscuro per diventare area sportiva, mentre edifici a sé stanti come il Teatro Nacional di Ricardo Bofill, il MACBA (Museo d'Arte Contemporanea) di Meier o l'Auditorio di Rafael Moneo cercano di irradiare prestigio culturale in un contesto urbano di sconcerto visivo o di depressione economica. Adesso Barcellona, democratica e postolimpica, è diventata un bello scenario per una rappresentazione tutta da decidere, e si predispone quindi ad accogliere ogni evento universale, poiché non c'è angoscia più insostenibile di quella suscitata dai teatri vuoti. Aperta al mare, con il mare ormai socializzato, Barcellona ha smesso di essere l'anfiteatro di una borghesia egemonica per diventarlo di un'etnia urbana contemplata da occhi protettivi, innamorati, edipici da figli di vedova, perché i barcellonesi di oggi, come quelli di ieri e di domani, continuano ad avere la sensazione di vivere in una città mai riuscita a combinare un matrimonio veramente riuscito. Quanto all'ambizione di riempire il teatro con spettacoli all'altezza dei giochi olimpici, che ebbero cerimonie di apertura e chiusura così belle, è un impegno difficile da compiere e per il momento la nuova e la vecchia scenografia di tutte le Barcellone possibili si sono riempite di turisti e ristoranti, con i primi intenti a consumare tutte le morfologie di una città che li sorprende e li attrae per le sue dimensioni tuttora umane, sempre più lubrificate dal mare, consapevoli inoltre dell'offerta gastronomica di una città tanto meticcia in tutte le sue cucine, compresa quella del cannibalismo sociale.
La città letteraria fu un risultato naturale del rapporto dialettico tra il buono, il cattivo e l'inevitabile, ma a meno che non capiti una catastrofe, saltino tutte le resistenze e ogni cosa vada in tilt, con un black-out in grado di preparare un Mad Max nordico, quale materiale letterario potrà mai incubare la Villa Olímpica se non combinazioni verbali per confezioni di surgelati?”[10]

Che la si voglia considerare ancora città letteraria oppure solo “accidente geometrico”, la volontà di rinnovamento a Barcellona è forte e pulsante, ed ha investito anche il territorio metropolitano. Nel 1992 è stata creata la direzione dei servizi di spazio pubblico MMAB, (acronimo per *Mancomunitat de Municipis de l’Area Metropolitana de Barcelona*) in cui lavorano più di ottanta tecnici: architetti, paesaggisti, agronomi, ingegneri, urbanisti. Da allora ad oggi, l’attività è stata instancabile, ed è a questo servizio che si deve la realizzazione di un numero consistente di nuovi parchi e piazze distribuiti nell’area metropolitana.
Un catalogo pubblicato all’inizio del Duemila a cura dell’Amministrazione presenta il lavoro del primo decennio, articolato per sezioni tematiche: ventidue parchi, diciannove tra piazze e giardini, ventiquattro assi urbani, tre passeggiate marittime, sei edifici di servizi, vari interventi di arredo urbano. Sono il frutto di una ricerca indirizzata per una qualità in quantità nel disegno dello spazio aperto pubblico.
Ecco dalla introduzione, scritta a quattro mani da due dirigenti del MMAB, Jaume Vendrell e Ramon Torra, la filosofia di lavoro che guida questa struttura:

“La gestione dello spazio pubblico assegnato al settore pubblico, è un un’azione di pubblico interesse nell’accezione più autentica del termine, perché è una maniera di cristallizzare un progetto di *polis*, di *metropolis*, nel nostro caso. La configurazione di questi spazi rivela una precisa intenzione politica: destinarli senza un disegno all’uso pubblico è molto diverso dal dedicarsi ad una loro definizione; metterci dell’immaginazione e del denaro è molto diverso dal trattarli con negligenza, può farne motivo di orgoglio e di rappresentatività o di vergogna da nascondere…In passato il nostro paese non è stato molto brillante da questo punto di vista e troppo spesso, influenzato dalla pressione della edificazione, ha ridotto lo spazio pubblico al minimo delle sue potenzialità, e oggi abbiamo delle città che sono diventate nuclei disordinati e senza equilibrio: lontano dalla città compatta e ricca di umanità che cerchiamo, sono semplici agglomerazioni disumane. Le realizzazioni presentate in questo volume partono da questi obiettivi e intendono dare risposta ai problemi a cui deve far fronte tutto il sistema sociale territoriale e metropolitano: il ritardo storico accumulato in materia di infrastrutture, servizi ed attrezzature collettive, l’infraurbanizzazione più recente e l’occupazione discontinua di ampi spazi dovuta alla crescente

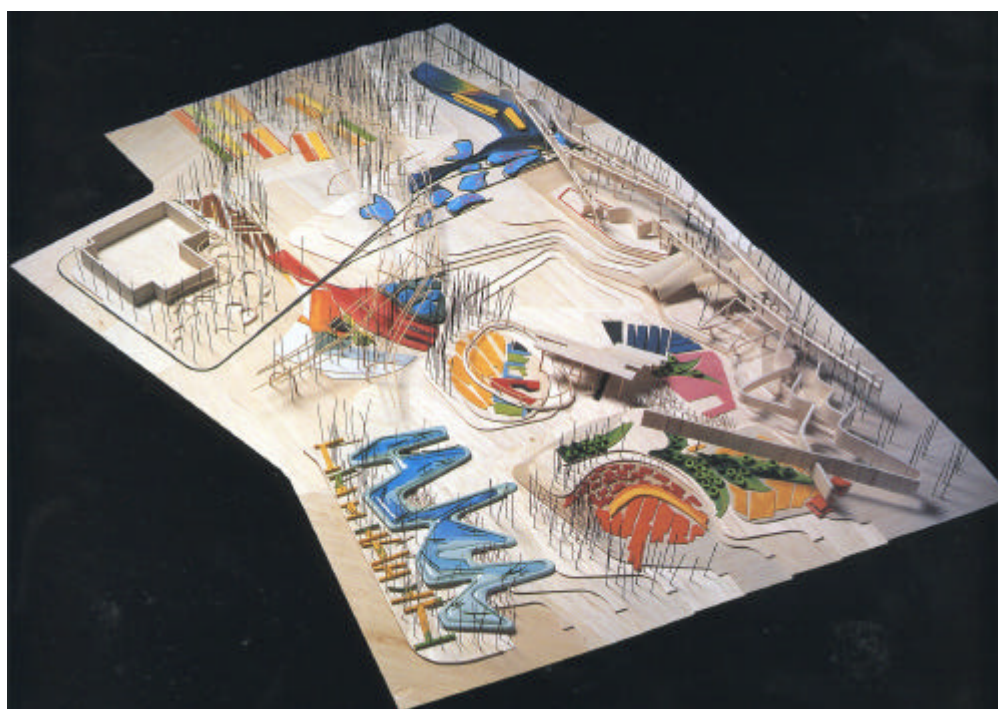
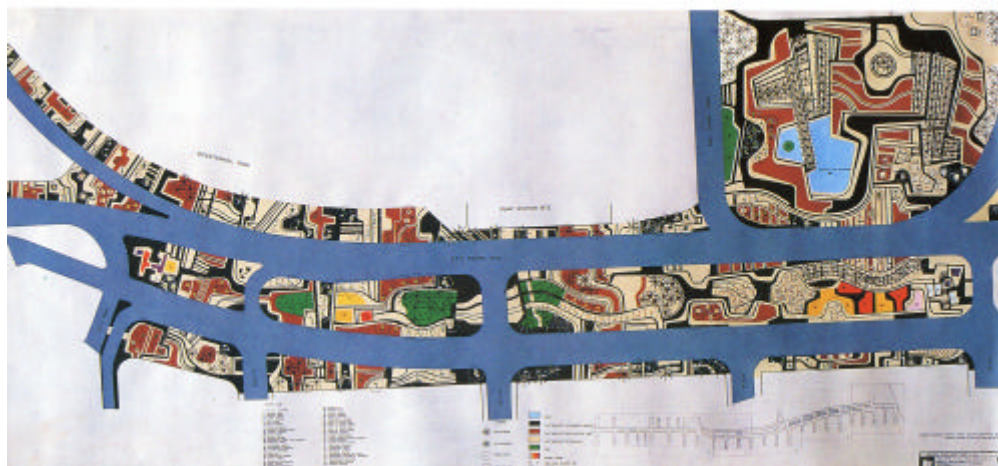
[10] Da *"Perifrasi sulla costruzione e decostruzione di Barcellona",* testo integrale della *Lettera all'architetto italiano: Alberto Giorgio Cassani* scritto da Manuel Vázquez Montalbán per la presentazione del libro *Le Barcellone perdute di Pepe Carvalho*, Ed. Unicopli, 2000.

mobilità, che determina costi economici ed ambientali molto elevati. Detto questo, dobbiamo insistere nell'immaginarci una città concepita attorno allo spazio pubblico. Una città sostenibile, coesa, completa e diversa. L'intervento dell'Associazione dei Comuni nel settore dello spazio pubblico è indirizzato verso la realizzazione di progetti e lavori che tendono a strutturare la città metropolitana rispetto a questo orientamento, anche se spesso siamo obbligati a farlo in più tappe per far fronte alla mancanza endemica di risorse economiche locali. Ma riteniamo che è importante eseguire piccoli lavori a carattere locale, diffusi su tutta la regione metropolitana, che finiscono per creare un sistema di interventi che marcano il territorio nella sua totalità in modo omogeneo per il suo rinnovamento e la sua riqualificazione."[11]

Lo spazio pubblico è spazio politico: la colonizzazione programmata del territorio dell'urbanizzazione tramite luoghi di qualità, è colonizzazione da parte di un ideale sociale, di obiettivi etici. *Dobbiamo insistere nell'immaginarci una città concepita attorno allo spazio pubblico*, sostengono i responsabili del MMAB. Dove lo spazio pubblico torna ad essere concepito come luogo realizzato guardando alle diverse relazioni con il contesto, al valore dello spazio reale, e per cui viene costruito un vocabolario fatto di materiali e figure tradizionali rinnovati: giardino, parco, piazza, strada, alberi, terra, forme dell'acqua…

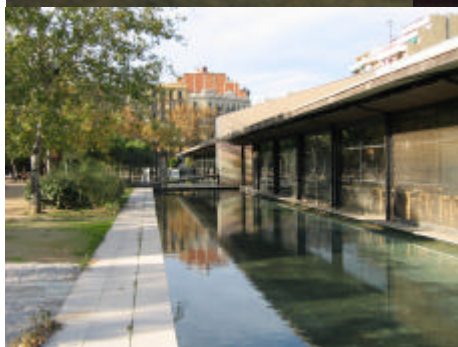
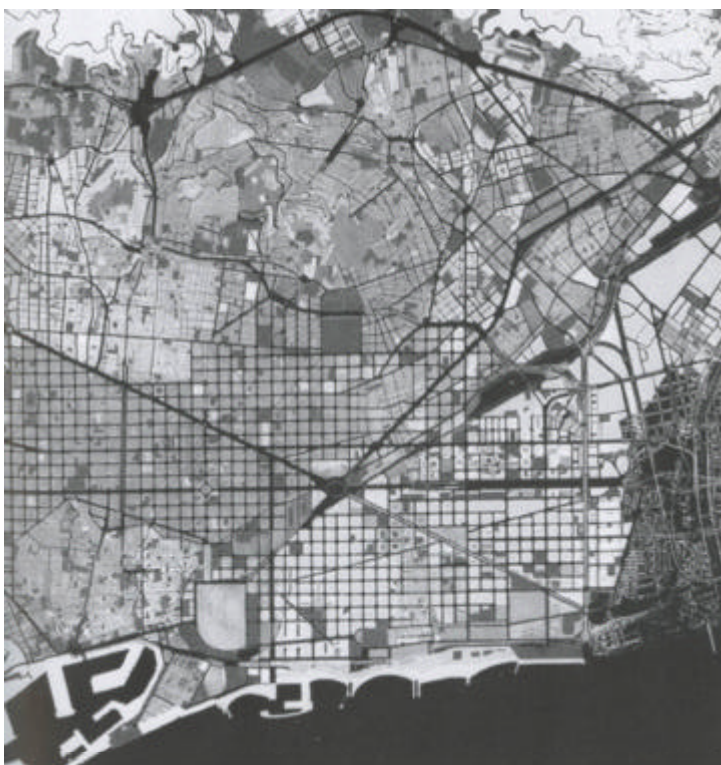
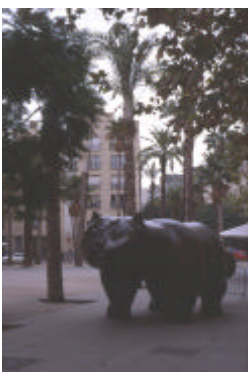
I parchi dell'atlante

L'*atlante* che segue presenta una selezione di otto progetti, dall'area metropolitana a quella urbana, scelti tra i tanti realizzati negli ultimi vent'anni secondo una non - strategia esplorativa. Non è stato semplice operare una selezione: la quantità di parchi e giardini contemporanei è vertiginosa. Sull'esperienza barcellonese della città olimpica esiste una tale ricchezza di informazioni e di letture che si è preferito evitare di risoffermarvisi, con una significativa eccezione: il Parco *Sol Y Ombra*, in cui grazie all'intervento dell'artista Beverly Pepper e al lavoro di tecnici qualificati dell'amministrazione, si è realizzato un intervento che ha valore paradigmatico. I parchi barcellonesi attuano nella costruzione delle immagini dei vuoti un nuovo progetto di modernità, che riprende una tradizione figurativa del Novecento interrotta: forme, segni e temi compositivi utilizzati dai progettisti derivano direttamente dalla poetica del minimalismo architettonico alla Mies e dalla tensione iperrealista delle avanguardie artistiche dei primi decenni del secolo. Si guarda agli elementi della tradizione locale del Modernismo catalano, utilizzandoli per lo più come gustose e divertite citazioni. La matrice culturale da cui ci si muove è rimasta quella del giardino come recinto magico in cui coltivare una natura, anche bizzarra, ma assoggettata, e di cui si mimano le forme, da riuscire ad affermare il predominio dell'arte e della tecnica. Il parco contemporaneo barcellonese offre il meglio di se quando resta il simbolo di uno spazio estetico poetico fortemente evocativo, creato dall'uomo con gli strumenti della natura, come succede nel Parc Guell. Insomma, nei parchi barcellonesi di prima e seconda generazione (anni Ottanta e anni Novanta) non si vede Gaudì, se non raramente, ma lo si respira. Nelle esperienze collocate nell'area urbana segnata dalla scacchiera Ottocentesca, si leggono invece Mies Van der Rohe, Mallet Stevens, Luis Barragàn, Roberto Burle Marx, l'esperienza dei paesaggisti del modernismo americano, le immagini dei film degli Anni Cinquanta.
Nell'area metropolitana, nonostante il dichiarato cambio culturale che ha introdotto la riflessione ecologica ed ambientale come base strutturante di una nuova filosofia di progetto, , resta evidente l'attitudine a fare parchi muovendosi sul piano delle certezze di uno spazio sempre geometrizzabile attraverso una misura antropica. Il cambiamento è considerato come un processo da controllare con misure esattamente parametrabili: l'uso della maglia compositiva basata sulla geometria dei frattali è un indicatore di questa tendenza.

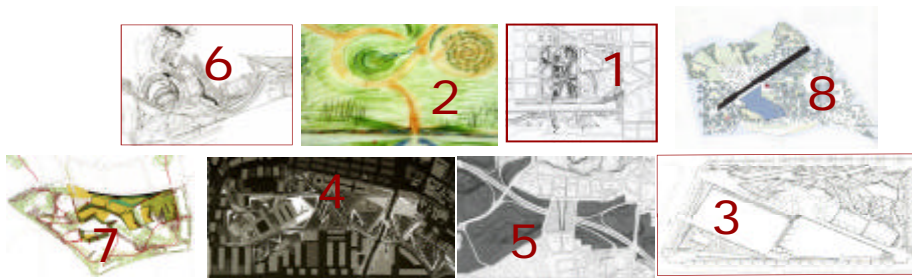
[11] Jaume Vendrell, Ramon Turra, *Introduction*, in Mmab, *L'Espai pùbli metropolità*, Barcelona, 2001. Pag. 233. Traduzione di Anna Lambertini dal castigliano.

Sopra, la planimetria colorata del *Biscayne Boulevard* di Miami(1988 – 1992), di Roberto Burle Marx (tratta da GIULIO G. RIZZO, *Roberto Burle Marx. Il giardini del Novecento*, Cantini, Firenze, 1992. Pag.171). Sotto, un plastico del *Parco dei Colori*, di Eric Miralles, realizzato a Mollet del Vàlles, Barcellona 1997 (da ENRIC MIRALLES *Tòpografia social. Parque urbano en Mollet del Vallés*, in "Arquitectura Viva"n°53, 1997. Pag. 60).

L'inconfondibile poetica dell'*artista plastico* brasiliano, uno dei maestri dell'arte del paesaggio *moderna* del Novecento, si incide come matrice figurativa nel recente lavoro dell'architetto spagnolo. Ma i due lavori scaturiscono da presupposti teorici differenti. Burle Marx ha offerto della sua opera generale la seguente chiave interpretativa: "Una prima relazione ecologica con il paese, è questa: i giardini, i quadri, le pitture murali, i pannelli, le tappezzerie, gli abiti, le scenografie: che dire? In verità tutto ciò che non sia architettura, che è il resto dell'universo". (in GIULIO G. RIZZO, op.cit., pag. 45.) Conoscenze botaniche e senso profondo della natura guidano tutte le composizioni astratte del Maestro, anche quando si tratta di creare nuovi paesaggi urbani in cui la materia artificiale è prevalente. Miralles, invece lavora su una astrazione formale fondata sull'uso di materiali duri e architettonici, e privilegia il senso della scena urbana. Spiega a proposito del progetto: "Data la mancanza di identità che caratterizza il lotto, situato in una zona periferica e industriale, il parco ricorre ad un codice di segni che allude alla molteplicità delle immagini della città, generando una topografia fittizia entro cui si colloca il centro civico e la ludoteca". Al di là dell'analogia figurativa tra le immagini, si tratta di due posizioni culturali ben differenti.

L'immagine al centro è un fotogramma del film *Mon Oncle* (1958) di Jacques Tati: una scena del party domenicale a casa Arpel. Il giardino, qui luogo di un natura astratta, si risolve nell'allestimento di una serie di aiuole minerali colorate, su cui sono adagiate improbabili sfere di topiaria. Incastrato in un sistema di quinte architettoniche, lo spazio respira una dimensione surreale, in cui lo zampillo del pesce-fontana sembra l'unico elemento dinamico. Si tratta di una parodia del linguaggio architettonico del moderno, contro cui Tati ironizza senza pietà. E' impressionante l'analogia figurativa, anche coloristica, tra lo spazio scenografico disegnato da Lagrange per il film negli anni Cinquanta del Novecento e quello reale costruito all'interno di una corte di un nuovo blocco residenziale nel quartiere del Poble Neu *(foto di Anna Lambertini*). Le grandi pillole-seduta in cemento rosso hanno preso il posto delle sfere di vegetale, la colonna di aerazione dei parcheggi sottostanti mima la verticalità del pesce- fontana, e, nel cambio di scala architettonica, gli edifici riproducono i volumi delle quinte. I leggeri movimenti di terra delle aiuole inerbite contrastano l'effetto di schiacciamento prodotto dai volumi degli edifici. La scena del reale,pur disinnescata la vena umoristica, non è molto dissimile dall'icona modernista.

L'Orto Botanico di Barcellona (Carlos Ferrater, Beth Figueras), nelle due immagini al centro, "trasforma il tradizionale giardino mediterraneo in un luogo di totale piacere", dichiara Cristophe Girot. Realizzato nella collina del Momtjuic, il progetto si appoggia abilmente all'orografia naturale, risolvendo pendenze e salti di quota attraverso la definizione di una maglia di *pattern* basata sulla geometria frattale. Il risultato è la determinazione di una articolata costruzione di volumi ripiegati in continue triangolazioni. Il tema dei piani incastrati e ripiegati guida anche la composizione dell'edificio del centro visite, la cui immagine ricorda molto da vicino quella della lampada raffigurata nel disegno in alto a destra (Pierre Chareau, 1924). La corrispondenza tra queste forme, estendibile anche al disegno del famoso "*Jardin d'eau et de lumière*", progettato da Guèvrekian per l'Esposizione di arti decorative di Parigi del 1925, alla scultura di Robert Smithson (in basso a destra, anni Sessanta), e al trattamento del suolo di altri parchi barcellonesi (in basso a destra un'immagine del Parc Central Nou Barris) è significativa. Negli anni venti del Novecento, l'arte dei giardini in Francia viene considerata come una diretta applicazione delle arti decorative allo spazio esterno. E' un ritorno al giardino architettonico, e Andrè Vera, noto architetto dei giardini del periodo, nel suo *Le noveau jardin*, asserisce che mentre il parco può essere lasciato al lavoro del paesaggista, o *landscape gardener*, il giardino è opera per l'architetto, che oltre di architettura, deve interessarsi di pittura, scultura e design di arredi. I nuovi parchi barcellonesi, trattati come giardini, reinventano questa filosofia progettuale.

Il Padiglione tedesco di Mies van der Rohe (foto in alto), progettato per l'Esposizione universale di Barcellona del 1924, e ricostruito negli anni Ottanta del Novecento, rappresenta la quintessenza dello spirito moderno dei primi del secolo. E' un' opera iconica che alla sua nascita esprimeva in termini sensoriali, più che formali, l'identità della Germania del tempo (Anna Barbara, 2000). La sua forza di suggestione per l'immaginario dei progettisti barcellonesi deve essere stata potente, ad essa come a quella dei paesaggisti del Moderno come Barràgan, paiono ispirarsi molti dei lavori di questi anni: piani tagliati con rigore geometrico, superfici squadrate riflesse in vasche d'acqua, volumi di colore (al centro un'immagine del Parc del Nud de la Trinidad e una immagine di un parco di Barràgan).

Barcellona °

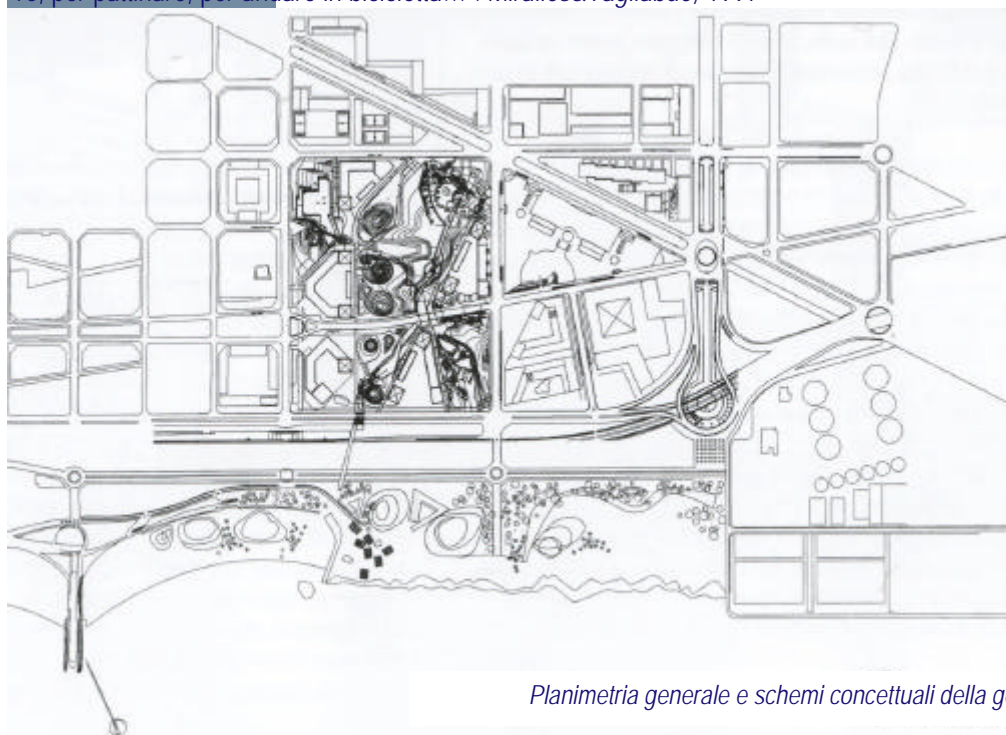
Un Atlante dei parchi urbani
(1991 - 2005)

6
2
1
8
7
4
5
3

1. Parc de l’Avenida Diagonal
2. Parc de la Estaciòn Nort
3. Parc de el Camp de Futbol
4. Parc Central Nou Barris
5. Parc de la Solidaridad
6. Parc Trinidad
7. Parc de les Pinetones
8. Parc de Can Zam

Barcellona ° Parc de l'Avenida Diagonal °

***Specie*: parco - centrale/parco margine**
***Categoria etica/estetica*: Surreale/Cyber-pop**
***Temi estetici:* sostenibilità ecologica, qualità urbana, estetica *cum marketing*, costruzione di relazioni spaziali**

Il grande vuoto urbano dopo la dismissione delle attività industriali e lo smaltimento degli impianti

"...si tratta di un grande parco che si estende in avanti verso i viali adiacenti...il suo design favorisce l'interazione con la città ordinandosi secondo una serie di sentieri che, simili a rami di un albero, si spandono in tutte le direzioni...Una specie di *Rambla*, un'arteria principale, collega la Diagonal direttamente alla spiaggia vicina attraversando il raccordo anulare del Litorale per mezzo di un ponte pedonale e trasformandosi in una serie di piste: per passeggiare, per pattinare, per andare in bicicletta…". *Miralles&Tagliabue, 1997*

Planimetria generale e schemi concettuali della genesi della forma del parco

Progettisti... Enric Miralles, Benedetta Tagliabue (*architetti*), Studio Edaw (*paesaggisti*), Oscar Tusquets, Xavier Sust (*urbanisti*)
Committente……………………………………… ………………………………………………………………………..Diagonal Mar/ HINES
Forma di incarico…………………………………………………………………… ……..…………………………………Incarico diretto
Localizzazione………………………………………………………..……………………...Selva del Mar/Lllull/Josep Pla, Barcellona
Anno. di progettazione ………………………………………………………………………………………………...……………………..*1997*
Anno di realizzazione …………………………………………………………………..…………………………….…………..*2002-2003*
Costi…………………………………………………………………………..……………………………………………18.000.000 €
Superficie…….………….....14 ettari

Etiche del progetto: Recupero di un'ampia area industriale dismessa, creazione di una nuova *figura di natura urbana* e definizione della connessione tra il mare e la città.

Letture. In occasione della realizzazione del *Forum delle Culture 2004 ,* il Comune di Barcellona ha recuperato un'ampia area industriale dimessa destinandola alla realizzazione di un nuovo quartiere residenziale e di servizi. Il parco costituisce l'elemento di connessione tra l'Avenida Diagonal, uno degli assi principali della viabilità cittadina che corre trasversalmente rispetto alla scacchiera Ottocentesca, ed il mare. Il tema della giunzione ha dato vita nell'ideazione progettuale dello studio di architettura EMBT, alla metafora di un albero, "nato dal mare" che ramifica in tutte le direzioni, per raggiungere ogni spazio lasciato libero dalle costruzioni. L'albero si sviluppa secondo due rami principali: uno innestato in corrispondenza del contatto tra l'Avenida Diagonal ed il mare, l'altro, dal mare verso l'interno, segue le fasi della vita dell'uomo e su queste articola la successione di spazi funzionali: aree gioco, aree ricreative, una grande piazza. Un lago artificiale occupa l'area centrale, e attorno ad esso si muove la passeggiata più suggestiva. Il parco è stato concepito come un giardino di una casa (così è definito nella relazione di progetto), con i suoi vasi di fiori, le sedute, le pergole ricoperte di fiori. Come in altre opere di Miralles, brillante architetto barcellonese prematuramente scomparso, l'eredità culturale del modernismo catalano è presente, anche se più timidamente che altrove, e si affaccia nella costruzione di un impianto spaziale in cui i materiali e gli oggetti architettonici paiono sfidare le leggi di una forza di gravità costruttiva dei materiali duri, per affidarsi alla potente leggerezza insita nelle forme organiche naturali. Così un intricato intreccio di tubi metallici si sviluppa per tutto il parco, come l'invasivo apparato radicale aereo di una pianta gigantesca, avviluppando enormi vasi di ceramica (evocazione in chiave pop delle opere di Jujol, ma anche della tecnica tradizionale degli *azulejos* delle decorazioni musive ispano-arabe) e sollevandoli in aria, come se niente fosse, ce li lascia sospesi. L'utilizzo del dispositivo della *gulliverizzazione* per ingigantire comuni arredi da giardino, come i vasi e le pergole, funziona per mettere in relazione questi oggetti con gli edifici di residenza, in una scala abitativa dominata da edifici a torre. La mano del paesaggista si riconosce nell'accurata selezione delle specie botaniche utilizzate: lo studio londinese Edaw ha collaborato al progetto, in una sana e proficua visione interdisciplinare del lavoro. L'opera-parco, visionaria e giocosa dal punto di vista architettonico, correttamente composta nella scelta delle specie botaniche, è stata duramente criticata dall'associazione internazionale PPS, che l'ha inserita in una *lista nera* di "parchi che hanno bisogno di essere rifatti". Il *flop* è rilevato dal punto di vista dell'uso sociale: "questo nuovo parco nebulizzato funziona più come un habitat per ranocchie e uccelli migratori che come luogo sociale di incontro per la gente". Il lago attrae visivamente, ma non c'è verso di avere contatto con l'acqua, le sedute sono disposte in modo da scoraggiare qualsiasi interazione sociale, lunghe panchine lineari o gruppi di sedie disposti *random*. Insomma più un lavoro da estetica *cum marketing,* che di costruzione di una topografia sociale, questo in sostanza il motivo di critica. Anche se le osservazioni sulla superficialità di certe scelte progettuali (paradossale, se si pensa al tema guida del lavoro di Miralles, di una architettura del sentimento) appaiono giuste, si pensa che occorra aspettare un po' di tempo per capire se il parco funzionerà, in che modo e se riuscirà a conservare questo aspetto smagliante tipico dell'opera appena inaugurata. Considerato che è collocato in una fitta trama di spazi aperti, variamente articolata per storia e modalità di fruizione, questo luogo forse troverà il suo equilibrio in un'ottica sistemica, conquistandosi il ruolo di spazio creativo, di macchina poetica, dentro un quartiere di anacronistica modernità.

Il parco si stende, come un reticolo di opportunità, dentro il nuovo quartiere residenziale che reinterpreta, senza divagazioni estetiche, il disegno lecorbuseriano: evocazione e fiaba si insinuano nel paesaggio urbano dominato dalla tipologia della torre e del blocco. Uno sviluppo inaspettato di una modernità incompiuta?

Sulla spiaggia, il parco dà vita ad un articolato campo giochi, arredato con elementi e materiali di raffinata qualità e composto da più *stanze* allestite per favorire l'attività ludica di bambini, ragazzi e adulti.

Bibliografia essenziale di riferimento

Acocella Alfonso, Casamonti, Pellegrini, a cura di, *Lo spazio pubblico in Spagna 1990-2000, lo spazio pubblico in Italia 1998 -2000*, Alinea, Firenze 2001. Pagg. 82 - 85

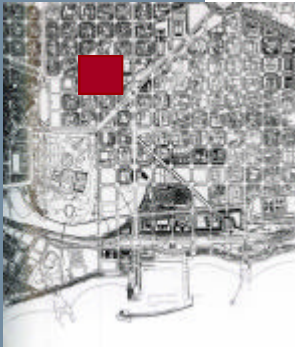
Guccione Biagio, *Barcellona: il Parco della Diagonal Mar,* in "Linea Verde" gennaio 2004. Pagg.28-34.

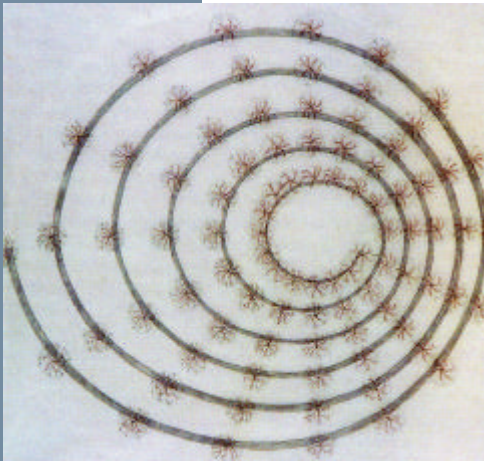
Madden Kathy, *Five Parks that Need a Turnaround*, http://www.pps.org/upo/info/design/parks_need_turnaround

Massad Fredy, Guerriero Yeste Alicia, *Eric Miralles. Metamorfosi del paesaggio*, testo&immagine, Roma 2004

TeNueues, *Embt Arquitectes*, Loft Publication, Barcelona 2003.

Barcellona ° Parc de l'Estaciò del Nord °

Specie: parco - scultura
Categoria etica/estetica: pensiero minimale
Temi estetici: Senso di mutevolezza nel tempo e nello spazio, continuità nella tradizione dell'arte dei giardini e del paesaggio, memoria della tradizione figurativa catalana

"L'arte pubblica viene vista più e più volte dalle stesse persone e, se si tratta di un'esperienza quotidiana, arriva il momento in cui non la si vede più. E' bellissimo ammirare i boccioli a primavera e poi osservare lo spuntare delle foglie e infine godere delle loro trasformazioni cromatiche. Ho progettato sculture in cui le piante sono studiate per le diverse stagioni – viola, giallo, verde – così da costringere la gente a guardarle. Altrimenti, l'opera diventa anonima. E' questo il motivo per cui dico che 'arte pubblica' è un ossimoro. L'arte riguarda il coinvolgimento individuale, non è come la cosiddetta 'arte da aeroporto', luogo in cui si passa senza fermarsi. L'arte dovrebbe essere contemplativa, dovrebbe rapire chi la guarda". *Beverly Pepper, 1998*

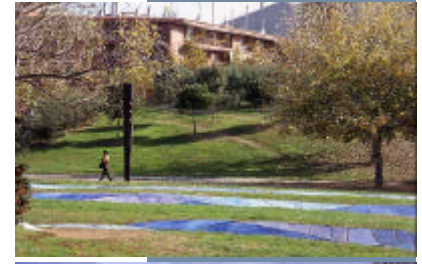
"Mi dissero: <<Fai quello che vuoi, vogliamo un parco che sia anche una scultura>>. Mi fu data carta bianca.." *Beverly Pepper,1998*

Progettisti……………………………………………….Andreu Arriola, Carme Fiòl, Beverly Pepper. *Ampliamento* Patrizia Falcone
Committente……………………………………………………………………………………………….Ayuntamento de Barcelona
Forma di incarico………………………………………..Affidamento diretto, collaborazione con tecnici interni all'Amministrazione
Localizzazione……………………………………………………………………………………………………...quartiere Eixample
Tempi di realizzazione ……………………………………………………………………………….*1985-1991, ampliamento 1999*
Costi…….*non pervenuti*
Superficie…………………………………………………………………………… …………………………..3,6 ettari circa

Etiche del progetto. Il parco funziona come strategia per ridare forma ed una nuova funzione ad un ampia area ferroviaria dimessa, ritagliata nella scacchiera ideata da Cerdà. Costruzione di una nuova figura urbana.

Letture. Il *Parco Sol i Ombra* fa parte del nucleo di interventi promossi nell'ambito del programma di reinvenzione degli spazi pubblici della città post-franchista. La forte impronta estetica del parco è il prodotto dell'intervento dell'artista Beverly Pepper, scultrice di origine nordamericana, a cui venne affidato l'incarico di collaborare al progetto generale. La vecchia stazione dei treni, riconvertita in terminal bus ed edificio di servizi, ne costituisce un dispositivo di controllo visivo e di limite spaziale su uno dei due lati maggiori del lotto. Il complesso stazione-parco è marcato dal sistema della viabilità: ampi assi di scorrimento stradale lo racchiudono, uno, addirittura, la solca con un breve viadotto che la definisce in due tranches: il grande rettangolo che accoglie le opere della Pepper e costituisce il nucleo della composizione, ed una fascia allungata che si sviluppa perlopiù al di sotto del piano stradale, sistemata in un momento successivo. Compreso nel suo recinto, il parco reinterpreta il ruolo di spazio-rifugio. I bordi in cui il contatto con la città si fa più incalzante per l'intensità ed il frastuono del flusso veicolare cittadino, sono rafforzati e ispessiti con l'inserimento di masse boscate di sempreverdi (*Quercus ilex, Pinus pinaster*), ma soprattutto attraverso la manipolazione plastica del terreno, che è stato increspato a formare un piano inclinato alto circa 5 metri rispetto al livello stradale, e profilato da pareti in ceramica chiara che si aprono ondivaghe là dove è stato collocato l'ingresso Ovest, nella calle Almogàvers. Il disegno originale del parco sembra scaturire da un movimento centripeto: pare annullata l'ansia di ricerca di qualsiasi corrispondenza formale con l'intorno urbano o di richiami, anche solo accennati, alla situazione preesistente. Come unica concessione alla possibilità di raccogliere stimoli esterni al "recinto", uno degli accessi si apre al centro del lato lungo, opposto alla Stazione, a dialogare in forma monumentale con la testa della Avenida ad esso perpendicolare.

Il gioco di opposizioni arte/natura, luce/ombra, suolo/cielo, dichiarato anche dal nome con cui il parco è stato ribattezzato dall'artista, *Sol i Ombra* (Sole e Ombra), rappresenta il filo rosso che lega tutta la composizione. Il tema oppositivo si coagula con immediata evidenza su due *figure* protagoniste, inserite nel rettangolo disteso davanti all'edificio Ottocentesco a precisare due zone con diversa definizione simbolica e funzionale, la *Espiral Arbrada* ed il *Cel Caigut.* La *Espiral Arbrada* è un nastro spesso di cemento, innervato nel suolo e decorato con piastrelle di ceramica dai toni cangianti dal celeste al violetto, che avvolgendosi su se stesso a definire larghe gradonate, scende scavando un vuoto finale (Spirale Alberata). E' attraversata a ritmo regolare da filari ordinati di tigli, sistemati a raggiera a partire dal bordo dello spazio circolare interno. A mo' di contrappunto, nella porzione opposta del grande rettangolo del parco, il terreno assume con un guizzo una serie di posizioni ad arco che creano una specie di onda appuntita dal profilo variabile. E' il *Cel Caigut* (il Cielo Caduto), una scultura in terra, rivestita con grandi scaglie di ceramica dai colori cangianti dall'azzurro al bluastro al violetto. Con la stessa convinzione con cui la *Espiral Arbrada* scava attratta dalla forza di gravità terrestre, il *Cel Caigut* si inarca nell'aria e punta verso l'alto.

Il grande solido assomiglia ad un pesce preistorico, o ad una specie di muto dragone marino: il richiamo all'esuberanza della tecnica musiva ed alla poetica della natura bizzarra ed estroversa utilizzate nel Parco Guell da Gaudì è immediato. Qui però esuberanza e bizzarria sono trattenute, il segno, nell'economia spaziale di tutta la composizione del parco, risulta minimale.

Il parco è stato recentemente oggetto di alcuni interventi di ampliamento e di modifica progettati dalla paesaggista di origine italiana Patrizia Falcone. La progettista ha curato l'inserimento di alcune zone funzionali e di nuove piantagioni, ma in linea di massima l'assetto della parte monumentale resta quello impresso dalla Pepper.

La forza attrattiva delle due figure centrali del parco, il *Cel Caigut* (sopra) e la *Spiral Arbrada* (sotto) è potente. Nella prima si riflette il colore del cielo, ed al cambiare della luce naturale sembra quasi oscillare. La seconda, con la sua suggestiva raggiera di tigli, forma un luogo protetto, animato dal reticolo di ombre che creano una pavimentazione per esercitare la fantasia.

Anche qui, come in tutti i parchi pubblici barcellonesi, l'immancabile presenza di un chiosco. Dispositivo di presidio e punto di animazione, questo elemento architettonico, dal *design* pulito e funzionale, viene riproposto, sempre uguale, nei parchi dell'area urbana, a costruzione di un linguaggio comune e riconoscibile dello spazio pubblico cittadino.

Bibliografia essenziale di riferimento

Ajuntament de Barcelona, *Parcs i jardins de Barcelona. Guia*, Barcellona. Pagg.84 – 85.

Asensio Cerver Francisco, *World of environmental design. Landscape Art*, Francisco Asensio Cerver, Barcelona 1995. Pagg. 74 - 81.

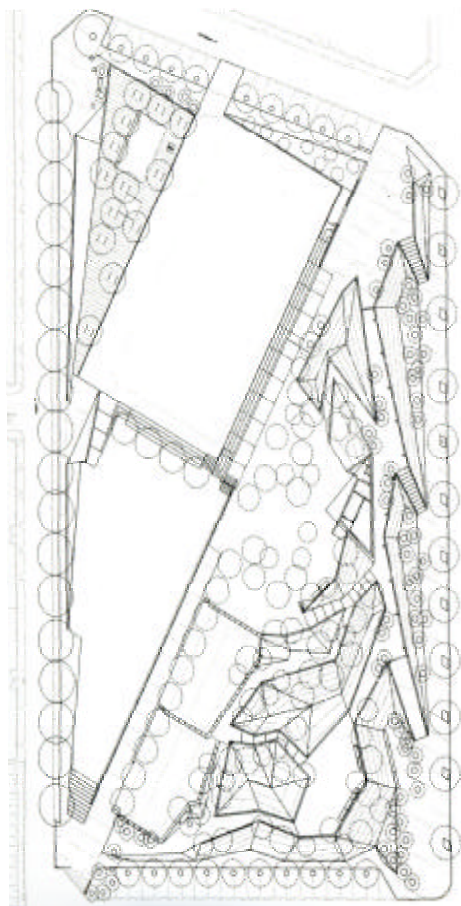
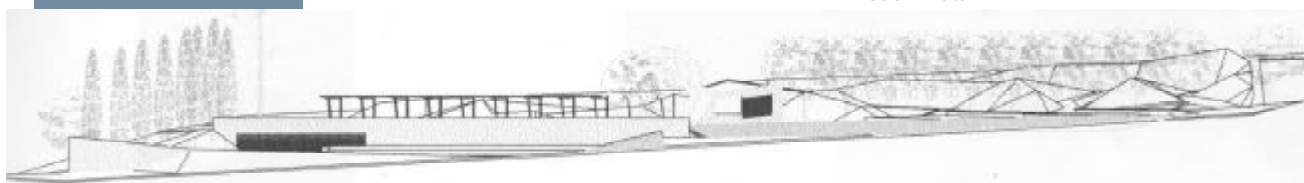
Celestini Gianni, *L'architettura dei parchi a Barcellona. Nuovi paesaggi metropolitani*, Gangemi Editore, Roma, 2002.

Hill Penelope, *Jardins d'aujourd'hui en Europe. Entre art et architecture*, Fonds Mercador, Anvers 2002. Pag. 113.

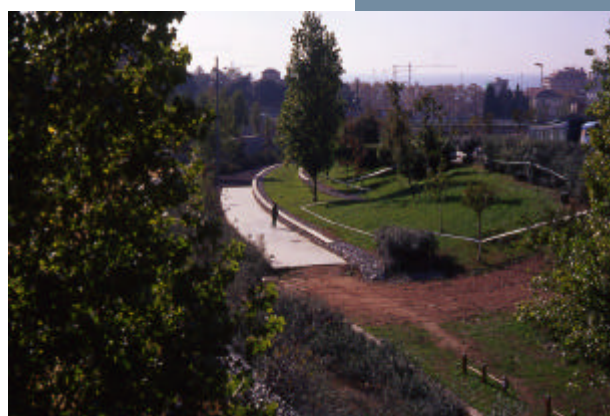
Rose Barbara, *Beverly Pepper. Sculture ambientali*, Olivares, Milano, 1998.

Strum Suzanne, *Barcelona. A guide to recent architecture*, Ellipsis, London 2001. Pagg. 7.14 - 7.15.

Specie: **parco - piazza**
Categoria etica/estetica: **pensiero minimale/paesaggio frattale**
Temi estetici: **il teatro della vita sociale, sguardo panoramico, nuove nature urbane**

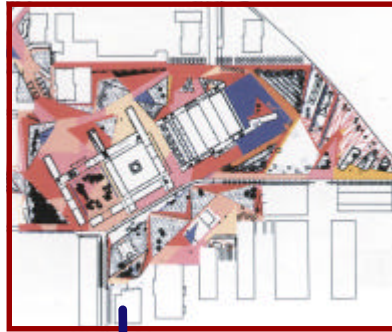
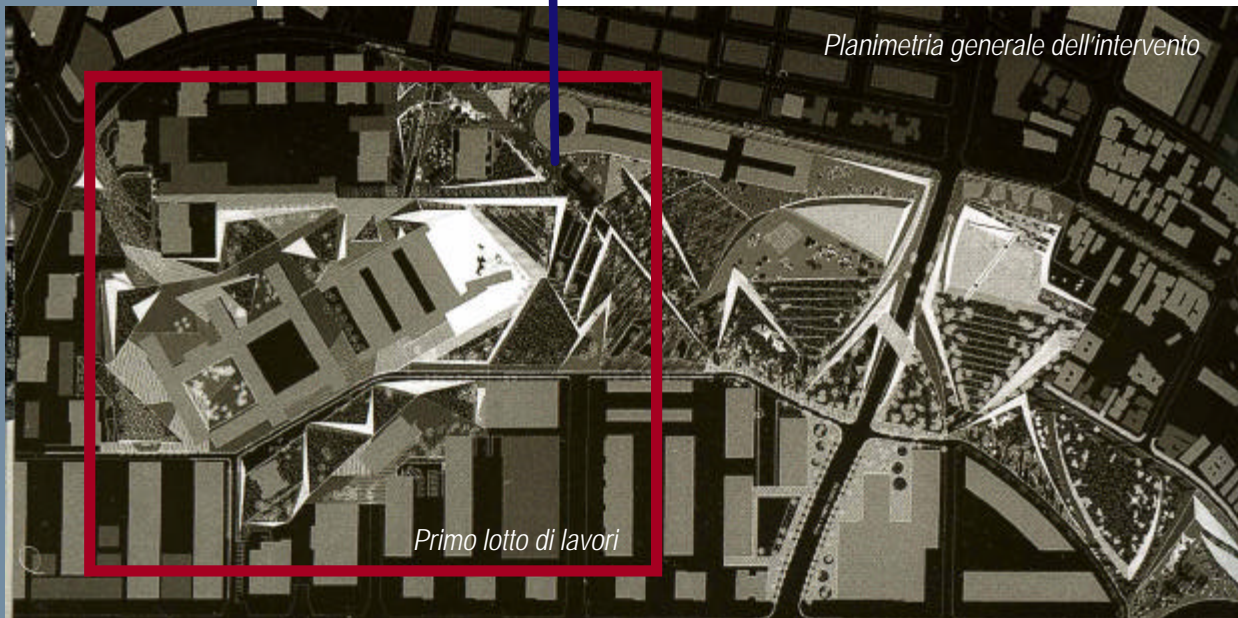
Cosa ci si aspettava da questo parco, arrivato al posto di un campo di calcio per servire un quartiere urbano con l'aria di montagna? Che funzionasse da spazio ricreativo e da punto di ritrovo per tutti, soprattutto. E che fosse facilmente accessibile e ben integrato nel tessuto del quartiere, che potesse soddisfare un po' le esigenze di tutte le fasce di età. Un compito non semplice per un lotto di meno di un ettaro, ma svolto con profitto. Sfruttando abilmente le differenze altimetriche dell'orografia naturale, i progettisti hanno suddiviso l'area in due porzioni poste a quote differenti, ibridando in quella più bassa l'immagine di una piazza con un campo gioco, e in quella più alta, l'idea di parco con quella di una passeggiata panoramica.

I movimenti di terra che caratterizzano la parte superiore mimano l'orografia di un sistema montuoso: l'utilizzo dei *G.I.S* nell'ideazione della morfologia del parco ha come risultato la costruzione di uno spazio di natura *modellizzata*.

Progettisti.............Bet Figueras (*paesaggista*), Eulàlia Aran e Rafael Morant (*architetti*), Eduard Duce (*strutturista*)
Committente.. .......M.M.A.M.B (Mancomunitat de Municipis, Ayuntamento de Tiana)
Forma di incarico..Incarico interno M.M.A.M.B
Localizzazione...Tiana, Area metropolitana Barcelona
Anno di progettazione *1997*
Anno di realizzazione *1999*
Costi...114.356.883 pst
Superficie.. 0,77 ettari circa

Etiche del progetto: Costruzione di uno spazio urbano dotato di aree gioco e servizi, così da determinare un nuovo luogo d'incontro per gli abitanti del comune di *Tiana.*
Lettura: Inserito nella porzione centrale di margine costruito del paese di Tiana, nell'area metropolitana barcellonese, il parco comprende un lotto di forma quadrangolare in precedenza occupato da un campo di calcio. Il parco è delimitato lungo i lati maggiori da due strade di attraversamento della città: il Paseo de Vilesa, di connessione tra il centro di Tiana e la rete stradale locale esterna, e la calle de Mates, che conduce direttamente alla piazza principale. Come per altri parchi dell'area metropolitana barcellonese, anche qui il terreno è caratterizzato da una morfologia variabile, ed il progetto si esprime con la definizione di due unità spaziali principali, separate da un asse diagonale. Una parte, caratterizzata da un disegno più architettonico, è posta alla quota più bassa ed accoglie una pista polisportiva ed aree gioco per bambini, oltre ad una zona destinata a spettacoli all'aperto ed un chiosco. La seconda unità, alla quota superiore, è formata da un'articolazione di zone poste a diversi livelli, da cui salendo si conquista la vista sul mare. La differenza altimetrica tra le due parti è stata sfruttata brillantemente ed ha consentito l'inserimento, lungo la linea diagonale, di locali spogliatoio e di servizio interrati ed affacciati sulla pista. Sempre lungo l'asse diagonale, che funziona come percorso principale e di collegamento diretto tra gli ingressi affacciati sui lati opposti, al livello superiore è stata collocata una pensilina in acciaio e copertura a bris-soleil, sottolineatura in chiave architettonica della separazione tra le due differenti unità spaziali. Nel suo insieme, il progetto tende ad assumere una certa sobrietà architettonica, e la costruzione topografica anche qui, come in altri parchi barcellonesi, viene determinata dalla geometria frattale. Vero teatro della natura e delle relazioni sociali, il parco concentra con successo in meno di un ettaro, le caratteristiche di una sorta di biotopo per *homo ludens*. In una normalissima giornata di novembre, anche grazie ad una inaspettata mitezza del clima, il parco pullula di persone, ma la cosa incredibile è comunque lo sdoppiamento di atmosfera che si riesce a percepire ai due diversi livelli del parco: giocosa, vivace e molto urbana, in basso; *romantica,* riposante, *naturalmente* quieta, con la sua ampia apertura panoramica in alto.

Varietà spaziale e funzionale, ma anche nella scelta delle associazioni botaniche, e buon inserimento nel contesto urbano: i limiti del parco, sottolineati da filari di platani, sfumano inglobando i marciapiedi lungo strada. Nonostante le dimensioni contenute, il parco dispone di un articolato sistema di percorsi che sfruttano virtuosamente i dislivelli e la manipolazione plastica del suolo, per creare camminamenti ricchi di sorprese percettive.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

MMAB a cura di, *L'espai Public Metropolità*, MMAB, Barcelona 2001. Pagg. 42 - 45
CELESTINI GIANNI, *L'architettura dei parchi a Barcellona,* Gangemi editore, Roma 2002. Pagg.112-113.

° Barcellona ° Parc Central Nou Barris

***Specie*: parco - piazza - connettivo**
***Categoria etica/estetica*: pittoresco astratto**
***Temi estetici:* arte delle avanguardie di inizio Novecento, poetica cubista**

Nella periferia nord orientale di Barcellona, la volontà di attribuire, con un nuovo intervento, figuratività e riconoscibilità ad una porzione cittadina dalla topografia confusa e frammentata, ha portato ad evocare l'idea del *parco centrale* come possibilità di riscatto figurativo, oltre che funzionale. Ma la *natura* che sta dentro continua a parlare con un linguaggio tutto urbano, ed il parco diventa *una idea di una idea*.

La dinamica articolazione compositiva risolve con successo il tema delle connessioni spaziali e funzionali, componendo la superficie come un tessuto continuo che rende fluidi la circolazione interna e lo scambio dentro/fuori. Innegabile la forza suggetsiva delle immagini introdotte. Ma a questi caratteri fa da negativo contrappunto una ossessiva artificialità: l'uso implacabile di pavimentazioni minerali, "murate", con cui si arriva a "impacchettare" anche i piccoli rilevati rischia di far prevalere l'immagine del parco come di una enorme crosta senza vita.

Progettisti...Andreu Arriola, Carme Fiol
Committente...Pro nou Barris S.A.
Forma di incarico...Affidamento diretto
Localizzazione...Sant Andreu Districte
Anno di progettazione 1997
Tempi di realizzazione .... 1999, primo lotto
Costi...*58,5 euro/mq,* primo lotto, secondo lotto, *costi non pervenuti*
Superficie...8,7 ha, primo lotto. 16 ha, totali con il secondo lotto completato

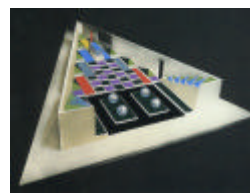
Etiche del progetto: Riqualificazione di periferia urbana, ricostruzione di una continuità spaziale a misura di una abitabilità.

Letture. Una porzione di città cresciuta secondo le logiche del blocco edilizio, che ha avanzato imperterrito per decenni colonizzando periferie ora divenute centrali rispetto ad una dimensione metropolitana. Qui l'improvviso vuoto di un'area ex industriale riconvertita in quartiere residenziale e di servizi, crea le condizioni per la nascita del parco. Il tessuto urbano esistente è caratterizzato da una forte eterogeneità: una serie di imponenti volumi residenziali, un edificio in stile neoclassico sede del municipio, il recente *Forum delle tecnologie* sono dislocati come frammenti di un bizzarro mosaico ancora da completare. Il parco diventa il connettivo di tutto il sistema, riempiendone interstizi e cavità con instancabile tenacia figurativa.

I progettisti hanno scelto di lavorare al recupero di una scala di rapporti tra i vari elementi urbani e i vuoti tra loro: il tradizionale tema delle stanze *en plein air* è utilizzato applicando il meccanismo del *collage,* che produce una rappresentazione planimetrica di suggestione dadaista: una immagine di città fatta di pezzi in libertà addensati secondo un imperscrutabile ordine del caos. Ma gli spazi di un parco, che è luogo dell'abitare, non si fanno appiccicare gli uni sugli altri nella realtà con la stessa efficacia di un'opera bidimensionale, e non basta la reiterata proposizione di un *pattern* con funzione mnemonica di un patrimonio figurativo europeo a rendere fruttuosa l'ispirazione insufflata dalla poetica delle avanguardie artistiche del Novecento.

Dislocate su una cospicua porzione cittadina, le grandi pergole triangolari dotate di un dispositivo di illuminazione, elementi 'forti' a costruzione del nuovo immaginario urbano e di per sè accattivanti sculture dinamiche, finiscono per diventare una presenza ossessiva. Camminando in su e giù per il parco, in cui è preponderante la presenza di superfici mineralizzate e pavimentate, dopo quindici minuti ci si comincia a chiedere che fine abbia fatto l'albero, quello vero, nella sua possibilità di costituirsi come presenza propagata e ristoratrice di un clima che in estate si presume, qui, torrido. Il *pattern* della figura triangolare, che ormai abbiamo cominciato a riconoscere come un *leit-motive* dei nuovi parchi barcellonesi, diventa più convincente quando si saltella in cerca di frescura sulle piattaforme di legno dentro la grande vasca su cui si affaccia il *Forum delle tecnologie*.

"Il paesaggio cubista è la concettualizzazione del paesaggio mediterraneo. La sintesi delle diverse prospettive di un luogo, la geometria dei campi, le facciate delle case o il fronte delle montagne si imprimono nella superficie piana del quadro. Cézanne, con la stratificazione delle gradazioni di colore aveva intuito questa via, Picasso la porta a compimento trasformando gli oggetti ed il luogo negli esaltanti quadri di figura e paesaggio dipinti a Horta de Sant Joan nel 1909" (in Celestini, 2002), hanno dichiarato i progettisti ispirati.

Le grandi pergole, definite dai progettisti "*palmes y diapasons*", costituiscono dei veri e propri landmarks nel nuovo paesaggio urbano. La loro espressività figurativa evoca la poetica cubista e delle avanguardie storiche: dal giardino di Hiéres di Guévrekian (1926) all'albero di cemento di Robert Mallet-Stevens (1925).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

ACOCELLA ALFONSO, CASAMONTI, PELLEGRINI, a cura di, *Lo spazio pubblico in Spagna 1990-2000, lo spazio pubblico in Italia 1998 -2000*, Alinea, Firenze 2001. Pagg. 26 - 28

CELESTINI GIANNI, *L'architettura dei parchi a Barcellona,* Gangemi editore, Roma 2002. Pagg.112-113.

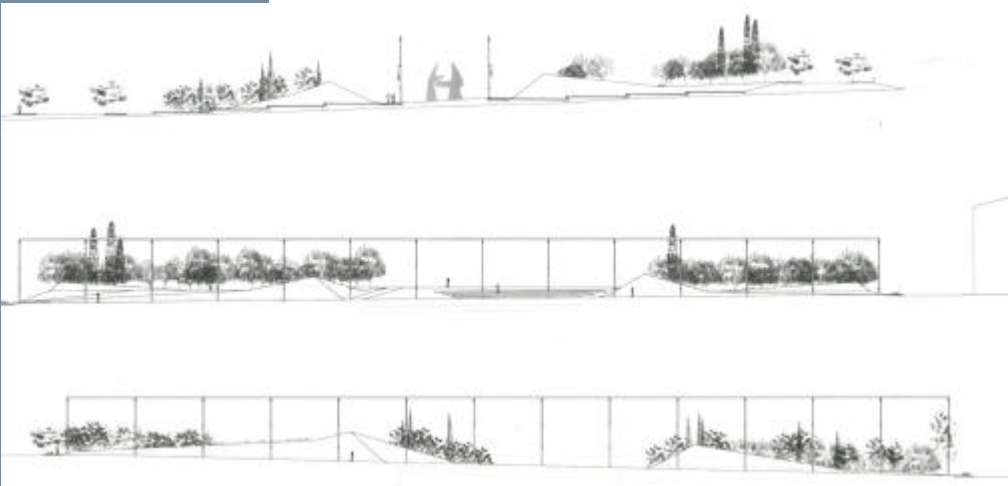
Barcellona ° Parc de la Solidaritat °

Specie: **infra - parco/parco cerniera**
Categoria etica/estetica: **pittoresco astratto**
Temi estetici: **chiarezza compositiva, colore, scenografie luminose**

Inquadramento a scala territoriale del parco

Una immagine del letto del torrente prosciugato del Can Clota, 1990

Prima , 1995

Dopo, 1997

Progettisti……………………………….Sergi Gòdia, Xavier Casas, Direzione Servizi per lo Spazio Pubblico del M.M.A.M.B
Committente……………………………………. ……..…………………………………..M.M.A.M.B (Mancomunitat de Municipis)
Forma di incarico…………………………………………………………………….. ………………….Incarico interno M.M.A.M.B
Localizzazione……………………………………………………………..Esplugues de Llobregat, area metropolitana Barcellona
Anno di progettazione ………………………………………………………………………………………………1995 -*1996*
Anno di realizzazione …………………………………………………………………..………………………………..1996 - *1997*
Costi…………………………………………………………………………………..……………………………………...128 €/mq
Superficie…………………………………………………………………………..………………………… …………..2,7 ettari

Etiche del progetto. Collegamento funzionale e spaziale tra due quartieri, con la costruzione di un nuovo spazio pubblico a loro servizio, e soluzione per l'inserimento di un tratto del sistema stradale tangenziale della Ronda del Dalt. Definizione di un *landmark* di valore figurativo per il paesaggio stradale.

Letture. Una piastra sospesa sopra il vuoto della tangenziale e lavorata come un nuovo strato urbano, getta un ponte tra due porzioni di città, il quartiere di Can Clota e quello di Can Vidalet, cresciute storicamente separate, per le condizioni geomorfologiche determinate da una accidentata orografia. Nati nei primi anni del Novecento come agglomerati di edilizia spontanea costituiti da piccole case unifamiliari con orti e giardini, i due quartieri, come da copione, subirono una rapida trasformazione negli anni Cinquanta, quando l'incremento demografico determinò un forte impulso edificatorio. Il paesaggio storico agricolo dalla tessitura minuta e dal disegno curato da un lavoro quotidian, assunse rapidamente le caratteristiche di un paesaggio urbano di margine, frammentato e privo di ordine morfologico. Quando negli anni Novanta, in occasione dei lavori di infrastrutturazione legati alle Olimpiadi del '92,si diede avvio ai lavori di costruzione del sistema di viabilità tangenziale dell'area metropolitana barcellonese, si decise di sfruttare il letto del Torrente de Can Clota, ormai prosciugato, per l'inserimento del nuovo nastro stradale. La scelta di costruire la piastra-ponte fa parte dell'insieme di interventi di minimizzazione dell'impatto della infrastruttura, che in questo caso si trasforma in occasione per creare un paesaggio con le forme del contemporaneo. La piastra ha forma trapezioidale, ed i suoi limiti sono incisi dalla viabilità, senza che questa caratteristica ne determini una sottrazione di valore. Anzi, paradossalmente, finisce per accrescerne l'impatto estetico.

Il disegno è chiaro, articolato rispetto all'individuazione di un asse direzionale centrale, che, rispetto al lato più lungo, crea una continuità visiva tra due aste della viabilità cittadina esistenti ai due lati opposti, e di cui viene realizzato una sorta di prolungamento percettivo. Viene marcato anche il tracciato stradale sottostante, attraverso una fascia trasversale che come un calco, ne riproduce la stessa ampiezza di sezione. Nessuna concessione alla ricostruzione di una qualche immagine di *naturalità*: i progettisti hanno scelto il linguaggio essenziale e deciso di una composizione astrattista, e la forza del colore non viene sottovalutata nell'uso di pavimentazioni colorate che scandiscono una sequenza gradonata di campi di basket. Un gioco di rilievi di terreno inerbito piramidali, attitudine figurativa cara ai paesaggisti che hanno operato nella cifra del Movimento Moderno (pensiamo ad esempio allo svizzero Ernst Cramer), annulla il rischio di un possibile appiattimento nella percezione spaziale. Sulla semplicità della geometria del disegno di base si stratifica un sistema di elementi compositivi e di oggetti, destinato a creare una varietà nella distribuzione delle funzioni e degli usi, ma anche di suggestioni visive. Il nastro centrale che come un cannocchiale va allargandosi ad un estremo per ospitare una grande scultura in ferro, funziona come un enorme corridoio *en plein aire*, un prato lungo delimitato da due fasce pavimentate e da una coppia di leggeri telai metallici, alti 12 metri, di supporto ad un sistema di illuminazione. E' questa un vero e proprio dispositivo suggestivo a servizio percettivo degli automobilisti in movimento lungo la tangenziale: le due linee luminose sfruttano l'effetto di una percezione cinetica dal basso e costituiscono un effiacace landmark nel paesaggio notturno.

La *naturale artificialità* del parco viene esaltata nella visione notturna, in cui il gioco delle illuminazioni tiene conto di un duplice punto di vista: dell'abitante e del fruitore occasionale. Il parco è una suggestiva presenza per i residenti degli edifici al contorno, e per gli automobilisti di passaggio sulla tangenziale.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

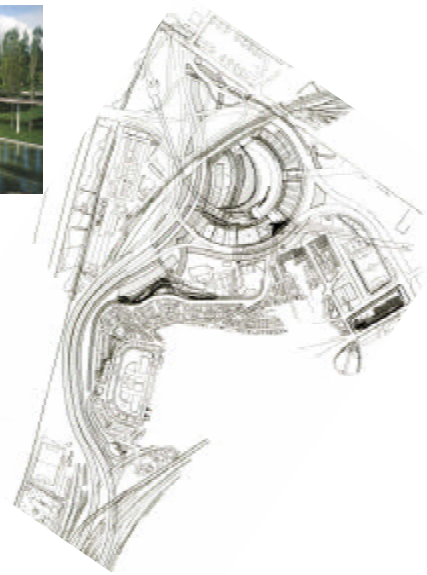
CELESTINI GIANNI, *L'architettura dei parchi a Barcellona,* Gangemi editore, Roma 2002. Pagg.112-113.
M.A.C.B.A., *Parc de la Solidaritat. Un pont verd entre dos barris*, Dépliant illustrativo, Barcelona 2001.
ROSA BARBA e altri, a cura di, *Rehacer paisajes*, Catalogue 1° Bienal de Paisaje 1999, Barcelona 2000. Pag. 252.

Specie: **infra - parco**
Categoria etica/estetica: **pensiero minimale/classici contemporanei**
Temi estetici: **il bello della forma pura, nuove nature urbane**

"Il nostro lavoro si basa su una considerazione generale dell'ambiente, che consente di intendere il nodo ed i collegamenti delle autostrade non come insieme di soluzioni diverse, ma nell'ottica di una unità progettuale in cui la vegetazione, l'idraulica, la topografia, le attrezzature e gli spazi pubblici appartengono ad un'unica idea di piano".

(Battle Enric, Roig Joan 2001)

"La situazione geografica, è senza dubbio, ciò che ha generato la prima idea. Il mare e la montagna come contesto territoriale, il fiume Besos come riferimento paesaggistico, il vento che vi soffia e i piloni dell'elettricità, l'assenza di vegetazione vicino, e, ovviamente il fatto che è un immenso vuoto urbano. Tutte queste cose diventano strumenti del progetto, come pure l'intuizione che il luogo può trasformarsiin uno spazio pubblico senza dover rinunciare ad alcune qualità."

Joan Roig, 2000.

Progettisti.....................................Enric Battle, Joan Roig, con J. Miguel Diez, Manuel Colominas
Committente.................... I.M.P.U.S.A.....(Generalitat de Catalunya, Ayuntamento de Barcelona)
Forma di incarico... .... Affidamento diretto
Localizzazione.. Sant Andreu Districte
Tempi di realizzazione *1988-1992*
Costi...*non pervenuti*
Superficie... 7 ettari circa

Etiche del progetto. Risoluzione dell'inserimento del nodo stradale della Trinidad e mitigazione di impatto della nuova infrastruttura viaria anulare, ridefinizione dei margini del vecchio quartiere operaio. Creazione di un "simbolo" della qualità dello spazio pubblico.

Letture. Situato nel settore orientale della città, questo lavoro degli architetti catalani Battle e Roig viene considerato uno dei parchi più significativi tra quelli della seconda generazione del rinnovamento urbano barcellonese. I motivi? La critica rileva una notevole capacità di innovazione dimostrata nel risolvere il rapporto tra infrastruttura stradale di nuova costruzione e contesto urbano, e sottolinea la maniera in cui progettisti e amministrazione sono riusciti a volgere la poderosa operazione di 'ammodernamento' del sistema della circolazione veicolare in un'occasione per creare qualità urbana. Il tema è all'ordine del giorno: non più scampoli di città brutalizzati dall'inserimento di manufatti *gulliverizzati,* non più periferie frastornate da grovigli di nastri autostradali e ferroviari, ma nuove forme di paesaggio da vivere, non solo funzionali alle esigenze della mobilità.

Il progetto di Battle e Roig modella il vuoto generato dalla costruzione del nodo stradale Trinidad, uno dei più importanti elementi del sistema potenziato della mobilità metropolitana: 5 grandi assi di scorrimento vengono posti in comunicazione grazie al nuovo svincolo stradale. Il disegno funzionale del nodo, il cui progetto si deve ad un efficace *team* di tecnici, tra cui Manolo Herce e Jan Maria Camara, permette alle principali connessioni di essere dirette e di ottimizzare i flussi della mobilità, ed è stato risolto ponendo grande attenzione agli elementi formali che risultano espressivi del nuovo ingresso alla città.

L'infrastruttura si inserisce nell'area occupata in passato da un meandro del fiume Besos, (oggi il fiume segue un *nuovo* corso), e si allunga ai piedi delle collina su cui si è sviluppato il quartiere storico operaio de La Trinidad. Spiegano i progettisti del parco nella loro relazione di progetto: "la complessità del tracciato dà luogo ad una sovrapposizione di strutture che portano i nove metri di dislivello originari a quindici, una volta finite le varie connessioni, introducendo un nuovo valore topografico e di relazione tra il parco e la città. La zona destinata al parco rimane infossata, non solo rispetto alla città, ma anche rispetto al nuovo anello stradale costruito". L'effetto complessivo è di "un grande spazio, un verde movimento collinare, continue variazioni di livello che offrono viste di ordine, calma e composta armonia, e costituiscono uno scenario sospeso, un parco solitario a ridosso di grandi vie di scorrimento, di svincoli rumorosi, di periferie urbane" (Trocchianesi, 2002) Tuttavia, anche se effettivamente il parco riesce a conquistarsi la scena urbana, dominandola come elemento figurativo positivo dentro un sistema densamente stratificato di strutture e funzioni, dal punto di vista della fruibilità resta difficilmente apprezzabile per la limitata capacità di apertura e interazione con il tessuto residenziale: il suo utilizzo è fortemente legato all'uso della automobile. Più luogo visivo che tattile, resta scarsamente frequentato.

Il carattere pacato e solitario del parco suggerito dalle immagini fotografiche non viene smentito durante una passeggiata: ma l'impressione visiva stride con quella acustica, e la mancanza di visitatori consegna il luogo ad una dimensione di abbandono quasi spettrale.

Bibliografia essenziale di riferimento

Acocella Alfonso, Casamonti, Pellegrini, a cura di, *Lo spazio pubblico in Spagna 1990-2000, lo spazio pubblico in Italia 1998—2000*, Alinea, Firenze 2001. Pagg. 26 - 28

Battle Enric, Roig Joan, *Svincolo stradale <<La Trinidad", Barcelona,* in "Casabella", n° 597-598, 1993.

Celestini Gianni, *L'architettura dei parchi a Barcellona,* Gangemi editore, Roma 2002. Pagg.112-113.

Rocchetto Stefano, *Nudo de la Trinidad Barcelona,* in Maffioletti Serena, Rocchetto Stefano, a cura di, *Infrastrutture e paesaggi contemporanei*, Il Poligrafo, Padova 2002. Pag. 56.

Raffaella Trocchianesi, *Scenari Metropolitani* in Bertelli GuYa, *Barcellona*, Alinea Ed., Firenze 2002.

Specie: **parco - piazza**
Categoria etica/estetica: **pensiero frattale**
Temi estetici: **nuove nature urbane, la forma dell'acqua, la varietà del paesaggio vegetale**

Progettisti……………..Joseph Lafont e Fidel Vàzquez (*architetti*), Susana Casino (*enginyera tecnica orticola*) e altri
Committente…………………………………… ……...M.M.A.M.B (Mancomunitat de Municipis, Ayuntamento de Tiana)
Forma di incarico………………………………………………………………. …………………Incarico interno M.M.A.M.B
Localizzazione……………………………………………… Santa Coloma de Gramenet, Area metropolitana Barcelona
Anno di progettazione ……………………………………………………………………………………………1996 - *1997*
Anno di realizzazione ……………………………………………………………………………………………1998 -*1999*
Costi……….3.000.000 €
Superficie……. 10 ettari circa

Etiche del progetto. Il parco come avvicinamento al fiume Besòs, come possibilità da parte dell'urbano di riappropriarsi di una vivibilità del margine fluviale.

Letture. Il parco occupa esattamente un terzo di un impianto urbano di nuova costruzione, un lotto di trenta ettari di superficie complessiva, comprensivo di servizi, impianti sportivi, scuole e alcuni edifici residenziali. Il parco, che si trova a poco più di un centinaio di metri in linea d'aria dal Nus de la Trinidad, da cui è separato tramite l'asta del Besòs, è stato costruito con la finalità di restituire alla trama urbana un contatto, solo visivo, con il fiume. Anche in questo caso il tema compositivo e di costruzione dello spazio è fortemente marcato dalla geometria frattale, che salda in un *continuum* le varie parti funzionali di cui il luogo si compone. L'uso del *pattern* triangolare e della linea a zig-zag aiuta a contrastare, ad una percezione visiva, il rischio di frammentazione determinato dalla presenza di un tratto pedonale della calle Victor Hugo, che attraversa trasversalmente l'area tagliandola a metà. La strada, moderna *promenade*, si incrocia con un altro asse direzionale generando un ampio piazzale poligonale pavimentato con lastre, a cui si contrappone, dalla parte opposta, una grande vasca. Come visibile dalla fotografia panoramica a lato, il parco si compone di quattro zone, con caratteristiche diverse. Dalla scheda di relazione del progetto si evince inoltre che:

"La vegetazione del parco cambia in base alla zona in cui ci troviamo. Così, sono state composti tre tipi di associazioni botaniche che alludono alle tre principali unità di paesaggio di Santa Coloma: la sierra de la Marina, la città e il fiume. La fascia che ricorda la sierra occupa 3,6 ettari del parco ed è composta da pini, lecci e cipressi, alberi che, combinandosi con il sottobosco e con alcune specie botaniche di color giallo in estate e azzurro in inverno, le conferiscono un carattere decisamente mediterraneo. Nella seconda fascia, quella di carattere più cittadino, fa da protagonista una vegetazione esotica e ormai completamente adattata all'ambiente urbano. E' il caso della robinia, della jacaranda e di quelle altre specie che, essendo alcune perenni ed altre caducifoglie, offrono così un'ampia gamma di colorazioni stagionali: verde tutto l'anno, giallo in estate e primavera, marrone e azzurro in inverno, rosso in autunno. La terza fascia è la più estesa, con i suoi 4,2 ettari di superficie, e la più vicina al fiume Besòs, ragione per cui comprende vegetazione tipica degli ambienti fluviali, di un verde intenso e formata da specie caducifoglie.(..). Nell'insieme il Parco di Can Zam costituisce un repertorio botanico certamente interessante." (traduzione di Anna Lambertini, estratto dalla scheda tecnica del progetto presentata in MMAB, a cura di, *L'espai Public Metropolità*, MMAB, Barcelona 2001. Pag. 212).

Ne risulta che il parco è stato pensato come un contenitore di natura a pronta leggibilità, come un catalogo da sfogliare con lo sguardo per riconoscere i caratteri dei paesaggi locali, innestati in un artificio che mima l'ordine naturale di una natura addomesticata.

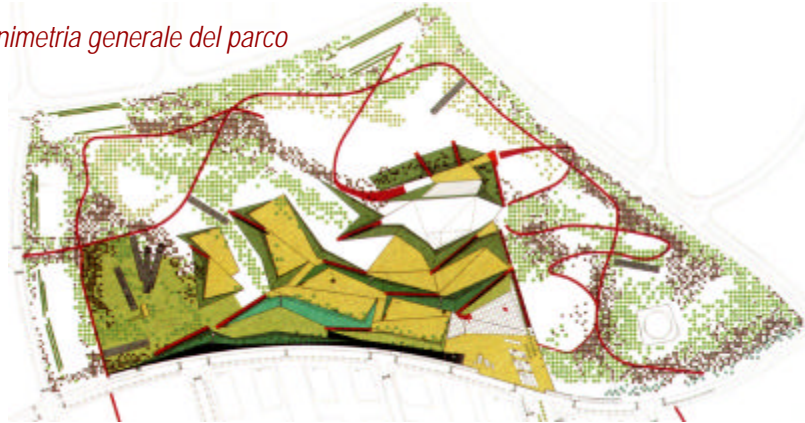
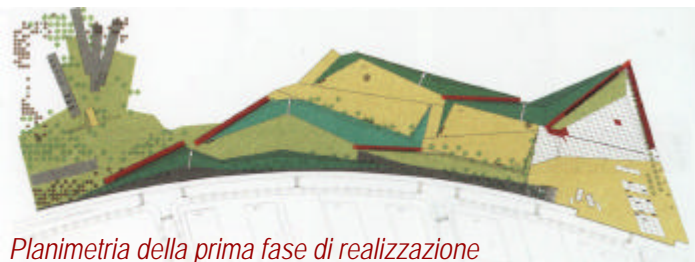
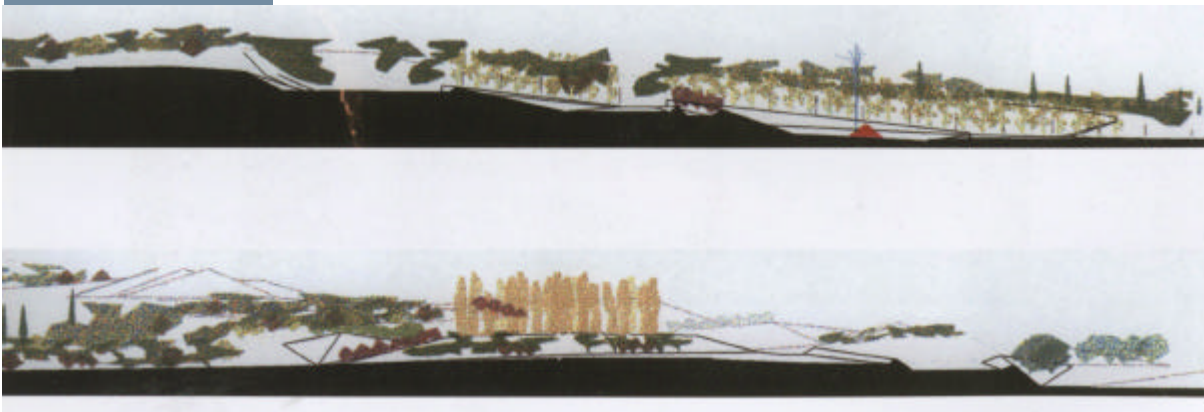
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

CELESTINI GIANNI, *L'architettura dei parchi a Barcellona,* Gangemi editore, Roma 2002. Pag.34.

MMAB a cura di, *L'espai Public Metropolità*, MMAB, Barcelona 2001. Pagg. 22 - 25 e pag. 212.

ROSA BARBA e altri, a cura di, *Rehacer paisajes*, Catalogue 1° Bienal de Paisaje 1999, Barcelona 2000. Pag. 252.

Specie: parco-pioniere
Categoria etica/estetica: pensiero frattale
Temi estetici: nuove nature urbane, il potere dell'artificio, la forma dell'acqua

Planimetria generale del parco

Il parco è stato disegnato con l'idea di creare uno spazio di transizione tra l'ambiente urbano e quello naturale, caratterizzato dallo scenario montano del Collserola.

Planimetria della prima fase di realizzazione

Progettisti......................Claudi Aguilò e Joan Guell (*architetti*), con Bet Figueras (*paesaggista*), Joseph Bajo (*strutturista*)
Committente...M.M.A.M.B (Mancomunitat de Municipis, Ayuntamento de Tiana)
Forma di incarico..Incarico interno M.M.A.M.B
Localizzazione..Ripollet, Area metropolitana Barcellona
Anno di progettazione ....1996 -*1997*
Anno di realizzazione ....1998 - *1999*
Costi..33 €/mq
Superficie..4 ettari, prima fase. Superficie totale 22,7 ha.

Etiche del progetto. Realizzazione di una nuova area a parco a servizio delle zone di espansione residenziale nel Comune di Ripollet, nell'area metropolitana. Costruzione di un referente figurativo nel paesaggio periurbano. Recupero del luogo geografico come stimolo alla creatività. Dare "struttura ad una collezione di parti e di usi diversi, considerando il luogo come un foglio lacerato dalle linee di circolazione e dai grandi segni che danno forma alle piattaforme e alle aree di sosta".

Letture. "Il Parco de Els Pinetons, aperto, esteso e facilmente accessibile, pare in attesa dell'arrivo della città, che avanza giusto fino al limite del suo perimetro. Mentre i quartieri di nuova costruzione vanno prendendo forma a pochi metri di distanza, il parco si configura come futura e principale area ricreativa di questa nuova zona della città. L'accesso principale a questo grande spazio verde è costituito da una piazza pavimentata che, come una grande anticamera, è fornita di più entrate. Questa piazza si divide in due spazi, uno di accoglienza, con varie panchine, sedili e zone di riposo, e l'altro, più interno e leggermente inclinato, che accoglie uno dei più caratteristici elementi del complesso: una bocca da cui esce un potente getto d'acqua che, come un géiser, è visibile dalla città e rappresenta uno dei punti di riferimento del parco a distanza. La orografia del terreno ha fatto sì che El Pinetons si strutturasse a partire da grandi terrazze o piattaforme disposte a vari livelli e separati da scarpate inerite o tappezzate con arbusti tipici della macchia mediterranea come rosmarino e lentisco. Queste terrazze, generalmente pavimentate con terra battuta, sono alberate con gruppi di pini, lecci o cipressi, che donano ombra ad una zona e lasciano liberamente soleggiata l'altra. I diversi livelli e terrazzesono collegati da scale in cemento e percorsi pavimentati, sottolineati da filari alberati (n.d.r. *Tilia* sp.*)* e da lampioni, simili a periscopi, che proiettano a terra i raggi di luce prima riflessi da una parabola di metallo. Questi lampioni, dal corpo metallico in ferro ossidato, sono stati utilizzati per lluminare solo i camminamenti; il resto del parco riceve luce da tre torri dell'illuminazione, di grande altezza, che comprendono ciascuna vari potenti corpi luce, disposti ad anello. Distribuite qua e là per le terrazze, appaiono numerose fontane costituite da un corpo in metallico e quadrangolare, e varie panchine e cestini. L'unione tra terrazze, percorsi inclinati e scalinate dona al parco unna gradevole sensazione di apertura, e, allo stesso tempo, di intimità, dato che ogni spazio, ogni terrazza crea un luogo definito e separato dal resto. La parte inferiore del parco finisce con una ampia spianata pavimentata con lastre di cemento, da cui si forma una rampa che entra dentro lo spazio verde. " (traduzione di Anna Lambertini della scheda tecnica del progetto presentata in MMAB, a cura di, *L'espai Public Metropolità*, MMAB, Barcelona 2001. Pag. 213).

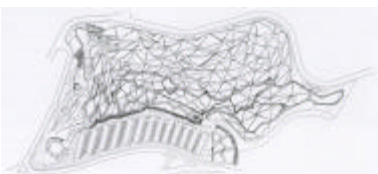
Nella fascia di paesaggio che non è ancora urbano e non è più naturale, questo parco sembra adottare come prima strategia quella di un *aggressione* del suolo non mineralizzato, immettendo i materiali duri e gli oggetti della città: cemento, piastre pavimentate, un sistema di illuminazione da periferia dura, di qualità, ma pur sempre dura (le torri dell'illuminazione alte 25 metri, e fornite di 14 proiettori l'una, dalla descrizione ricordano quelle di un campo sportivo). Il reticolo dei movimenti di terra, con i rilevati triangolari che si susseguono in continuità attraverso il gioco di giunzioni tra le pareti inclinate, pare a questo punto divenuto un vero e proprio *pattern* di progettazione tipico della scuola spagnola, una formula compositiva applicata con rigore disciplinare, ma che ci fa pensare che ormai più che di mimesi si tratti di clonazione: un paesaggio *ready made* fabbricato con un programma informatico? Difficile stabilirlo senza averlo visto, certo il dubbio ci assale. Il parco nelle immagini notturne pare farsi accattivante oggetto luminoso, e dichiara la necessità di farsi notare, di urlare "ehi sono qui", già manifestata dal potente getto d'acqua scagliato in aria per fornire un punto di riferimento visibile dalla città. Alle spalle di questa parte più dura, nascerà una macchia boscata. Un giusto, cospicuo risarcimento vegetale per tanta convinta foga edificatoria.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

ACOCELLA ALFONSO, CASAMONTI, PELLEGRINI, a cura di, *Lo spazio pubblico in Spagna 1990-2000, lo spazio pubblico in Italia 1998—2000*, Alinea, Firenze 2001. Pagg. 14– 17.

MOSTAEDI ARIAN, *Landscape design today*, Carles Broto, Barcelona 2001. Pagg. 52 - 57.

MMAB a cura di, *L'espai Public Metropolità*, MMAB, Barcelona 2001. Pagg. 22 - 25 e pag. 213.

ROSA BARBA e altri, a cura di, *Rehacer paisajes*, Catalogue 1° Bienal de Paisaje 1999, Barcelona 2000. Pag. 252.

"1946. Polvere di mattone...polvere di mattone dappertutto!
Nell'aria, nei vestiti, tra i denti e non so ancora dove...
A quei tempi, quando tutt'intorno c'erano solo rovine e montagne di calcinacci dove riuscivi a passare,...
1961. ..quando da un giorno all'altro hanno tirato su il Muro...
Molti corsero a dimostrare, protestando davanti al Reichstag o da altre parti, io no.
1963. Un sogno abitabile...audacemente progettata...vicino all'orribile Muro...
una nave incagliata di nome Filarmonica..
1995. Solo qui, a Berlino, dove ...il Reichstag impacchettato...é diventato un avvenimento...
qui, solo qui, dove pochi anno addietro i giovani hanno ballato sul Muro...
Lasciatemi concludere la mia cronaca...con uno sguardo al futuro:
qui a Berlino, é giá cominciato...
qui, in questa cittá un tempo divisa e che ora cresce riunita".[1]
Günter Grass,1996

Parole tra vuoti e pieni

Una visita a Berlino è come fare un salto dritti dentro il cambiamento: la cittá simbolo della Germania riunificata vive nella condizione del mutante e continua a cambiare pelle ad una velocità prodigiosa.
A quindici anni dalla caduta del muro, la capitale resta il più grande cantiere d' Europa, tanto che a qualcuno è parso di poterla definire come un *solido manuale di progettazione*. Innumerevole la quantità di articoli, saggi, cronache, immagini a documentazione e commento degli effetti prodotti dai poderosi interventi di riqualificazione urbana, segnalati anche dalla incredibile densità di gru metalliche sospese nel cielo della città.
Differenza, contrasto e trasformazione[2] sono le tre parole chiave che possiamo usare per entrare nell'anima di Berlino, parole per leggere il quadro generale di interventi che ad un ritmo incalzante le stanno conferendo nuova immagine, altre identità, e che possono riassumere anche gli aspetti vitali della città, quelli legati alla dimensione quotidiana. Proviamo a capire perché.

Differenza.
Tra le parti fisiche della città: quella orientale, congelata in quasi trent'anni di isolamento dietro il Muro in un clima di drammatica attesa, cresciuta quasi in silenzio ma vigorosamente: blocchi residenziali da cinque a dieci piani e torri fino a 25 piani (chiamati in gergo *die Platten*, le piastre, in riferimento ai materiali prefabbricati utilizzati per la loro costruzione) furono realizzati per dare alloggio a più di 70.000 persone, applicando i principi del movimento moderno luce-aria-sole.
Ma la storia é la solita, la quantità prevalse sulla qualità, e la città dei nuovi insediamenti, se pur formata da un soddisfacente rapporto pieni/vuoti che lasciava a disposizione ampie aree libere, risultò deprivata di valori estetici, con le sue facciate piatte e monocolore, e scarsamente dotata di servizi commerciali e terziari. Berlino Est aveva però la sua Torre della Televisione, la piú visibile testimonianza della modernità dello *skyline* urbano, ed il suo serbatoio di valori della storia collettiva: l'Isola dei Musei, la Porta di Brandeburgo e l'Unter der Linden, la Humboldt Universitat.
C'era al tempo un luogo comune, qualcosa che faceva pensare a chi arrivava da Occidente che il colore del cielo sopra Berlino est fosse diverso, un po' più grigio, un po' più sporco.

---

[1] Günter Grass, *Il mio secolo - cento racconti*, Einaudi, Torino 1999. Citato in Daniela Fondi, *Berlino, contrasto e trasformazione*, in DEL VECCHIO MASSIMO, FONDI DANIELA, a cura di, *Ricognizioni berlinesi oltre il muro,* Edizioni Kappa, Roma, 2001. Pagg. 23 - 34
[2] Cfr. DANIELA FONDI, op. Cit., Roma, 2001. Pagg. 23 - 34

La parte occidentale si é sviluppata come centro pulsante di frenetica attività, con la sua scena urbana moderna plasmata attraverso gli ingenti investimenti del Piano Marshall, che nel corso degli anni Cinquanta diedero licenza di demolire e ricostruire.

In alto, una foto aerea dell'area intorno all'ansa della Sprea, con evidenziata la fascia della Bandesbulden. *Sotto,* la sistemazione dell'area del Parlamento, curata dalla paesaggista Cornelia Müller: misurate geometrie a contatto con la scena pittoresca del Tiergarten.

Una cittá che doveva apparire come una rutilante vetrina del benessere della società democratica e capitalista e che si accendeva anche di notte per scintillare, una specie di isola-miraggio. E poi, giovane, multietnica e colorata, con "l'esposizione delle merci" nel Ku-damm e gli edifici dalle facciate colorate occupati da studenti e artisti a Kreuzberg, con il più notevole parco del sistema di paesaggio urbano ideato da Lenné, il Tiergarten, ed i boschi di Spandau e del Grünewald.
La differenza sostanziale é nel di qua/di lá dal Muro, nel prima e nel dopo il Muro. La differenza si mostra, necessariamente, anche nelle modalitá e nei principi guida adottati nell'affrontare il riordino morfologico-funzionale dei pieni e dei vuoti della cittá unificata, nella definizione delle figure del nuovo scenario e del nuovo immaginario nelle diverse porzioni urbane. Pesano gli annosi, tradizionali (inutili?) antagonismi concettuali e culturali delle categorie del moderno: innovazione *contra* tradizione, pieno *contra* vuoto, conservazione *contra* demolizione. Antagonismi che la retorica del post-moderno in fin dei conti non é certo riuscita ad eliminare. Le polemiche sull'operazione di ricostruzione del vuoto lasciato a Potsdamer Platz (perché saturare, quanto saturare, si é saturato troppo e troppo in fretta, si è saturato male) stigmatizzano questo aspetto in maniera esemplare.
Poi ci sono le differenze che si leggono nella vita di tutti i giorni, quelle tra gli *Ossis* (gli abitanti dell'ovest nel gergo dell'est) ed i *Wessis* (gli abitanti dell'est nel gergo dell'ovest), persone che pur parlando la stessa lingua provengono da due mondi culturalmente molto diversi, e che d'un tratto si trovano a condividere un comune sogno collettivo.

Sopra, un busto di Lenin affiora in mezzo ad un campo, dietro la BUGA di Potdam. *Sotto*, giochi nel parco che avvolge il Reichstadt. (Foto di Anna Lambertini)

Contrasto. È addensato soprattutto lungo la linea del Muro, che come un impietoso evidenziatore sottolinea i citati temi della differenza e li evoca inasprendoli con una tecnica tutta mentale di chiaro/scuro. Il Muro comportò la definizione di una fascia urbana *da dimenticare* lungo più di centosessanta chilometri di sviluppo complessivo: per crearla, é noto, furono fatti saltare pezzi di città costruita. Era una frontiera sotto osservazione armata, larga in tutto

cinquanta metri, che si guadagnò sinistramente l'appellativo di *moderna* in seguito ai lavori condotti dal 1964 al 1971. In quell'arco di tempo fu creato infatti un micidiale sistema lineare, articolato per nastri in successione di diverso spessore, e costituito da muri di cemento armato sormontati da tubi o da una fitta grata (l'altezza variava da un minimo di tre ad un massimo di quattro metri e venti); una *no man's land* coperta di sabbia larga dai sei ai quindici metri; fossati o barriere anticarro larghi dai tre ai cinque metri; passaggi per le truppe di frontiera ampi dai tre ai quattro metri. Il tutto marcato da un sistema di illuminazione, torrette di controllo, bunker, recinzioni con filo spinato. La frontiera tra le due città della grande Berlino strillava senza equivoci che oltrepassarla senza permesso poteva significare assaggiare il contrasto tra vita e morte. Dal 1961 al 1989 sono state piú di cento le persone uccise mentre tentavano di superare il confine tra i blocchi.
Il contrasto è poi, ovviamente, quello del rosso e del nero. Per Berlino il Novecento é stato un lungo secolo: con l'ascesa al pieno potere di Hitler nel 1933, da qui cominció ad allungarsi la devastante ombra nera del nazismo, Berlino divenne capitale del Terzo Reich e gli stendardi con le svastiche sventolarono dalla sede del Reichstag. Quando il 20 aprile del 1945 le armate russe entrarono in cittá, al loro posto fu issata la bandiera rossa.

Quasi surreale. Paesaggio urbano intorno alla nuova Potsdamer Platz. (Foto di Anna Lambertini)

Trasformazione.
Nel recente saggio *La seduzione del luogo*, Joseph Ryckwert, con la consueta lucidità di analisi, ci conduce lungo un percorso storico-interpretativo di rilettura del senso e del valore dell'idea di città, intesa come privilegiato sistema di spazi per le relazioni sociali, la cultura e lo scambio tra individui e collettività.
Ryckwert, interrogandosi sulle caratteristiche fondamentali del luogo urbano, riporta l'attenzione sulla necessità di rendere gli spazi della città contemporanea fruibili soprattutto per favorire l'esperienza sensoriale nella quotidianità, luoghi reali per i cinque sensi dell'uomo, che necessitano di essere usati nella vita di tutti i giorni e che non possono essere acquietati solo trattando con il software ruminato da computer e strumenti elettronici allenati all'interazione macchina/uomo. Per lo studioso, Berlino incorpora l'essenza stessa delle trasformazioni urbane in chiave contemporanea, e può essere identificata come un osservatorio privilegiato, dove si materializza una delle più grandi sfide lanciate a livello internazionale per la proposizione di un modello aggiornato di città.

Le cifre parlano chiare: Berlino ha attivato il suo processo di cambiamento muovendo un flusso di capitali vertiginoso.
Dal 1989 al 1999 si calcola che sono stati investiti qualcosa come 500 milioni di miliardi di euro, per interventi che hanno interessato l'intero bacino metropolitano, che tanto per ricordarlo, dopo la riunificazione risulta il più esteso della Germania, con i suoi 889 chilometri quadrati di superficie (circa otto volte più grande di Parigi).
Nella saldatura tra le parti, alla trasformazione fisica ha corrisposto, come prevedibile, anche una profonda modificazione degli assetti sociali ed economici: in pochi anni si sono persi 370.000 posti di lavoro nei comparti dell'industria, del commercio e del trasporto, mentre 150.000 sono stati acquisiti nel terziario.
Il tema della trasformazione é così pervasivo nella storia della città, nel tempo e nello spazio che anche le comuni guide turistiche recitano "una città costretta ad un continuo divenire. Questa è la più comune definizione che si dà di *Berlin*, sempre tesa nello sforzo di trasformarsi in qualcosa di diverso. Trasformazioni profonde che l'hanno resa una cittá non sempre facile da capire e ancora più difficile da spiegare".[3]
Con le dovute proporzioni, si può paragonare la situazione della Berlino attuale con quella determinatasi nel passaggio dal XIX secolo al XX, quando la città era considerata un centro di riferimento culturale ed economico anche oltre i confini europei.

Dentro il Sony Center, una socialità fluida. (Foto di Anna Lambertini)

Nel 1920, quando già da due anni la dinastia degli Hohenzollern era terminata per lasciare il posto alla nuova Repubblica, con l'insediamento a Weimar dell'assemblea costituente, una riforma territoriale riunì 7 città, 59 comuni rurali e 27 grandi tenute, creando la Grande Berlino (nell'attuale estensione), considerata allora la maggiore città industriale d'Europa.
All'inizio del Novecento il movimento Dada ne parla entusiasta come di "un turbinio simultaneo di rumori, colori, di ritmi spirituali".
Non é forse la stessa impressione che si ha oggi, quando anche senza cercarlo, ci si smarrisce continuamente mentre si percorre la città in lungo e in largo?

---

[3] TOURING CLUB ITALIANO, *Berlino, Guide d'Europa*, TCI, Torino 2002. Pag. 34.

Strumenti
I due fondamentali strumenti di pianificazione della Berlino riunificata sono il Piano di Uso del Suolo (*Flächenuztungsplan*) ed il Programma di Paesaggio (*Landschaftsprogramm*): di entrambi il Land di Berlino si è dotato già nel 1994, grazie ad una tempistica sbalorditiva anche per la proverbiale efficienza tedesca. I due strumenti, che si integrano reciprocamente, condividono lo stesso principio generale: promuovere uno sviluppo urbano compatibile con le questioni ambientali e che tuteli la naturalità diffusa all'interno dell'area urbana.
Al sistema degli spazi aperti e di paesaggio viene assegnato un ruolo centrale nei processi di costruzione della città: "Gli spazi liberi caratterizzano l'aspetto esteriore della città. La loro dimensione e il rapporto armonioso con le costruzioni trasmettono ai visitatori la prima impressione, che poi permane. Determinano la sensazione di benessere o di disagio nei confronti della città e sono fondamentali per l'identificazione degli abitanti con la loro città"[4]. L'estratto dalla relazione introduttiva del *Landschaftsprogramm* si inserisce pienamente nella linea della tradizione storica tedesca di arte urbana.
Il *Landschaftsprogramm*, partendo da un'analisi dello stato di fatto e dal censimento degli spazi aperti, formula gli indirizzi strategici per tutto il sistema di paesaggio, formato dalle seguenti classi di unità:

1. le tre grandi aree naturali intorno a Berlino formate dalle foreste e dai laghi che si trovano nei settori Sud-Est, Sud-Ovest, Nord-Ovest;
2. gli ambiti fluviali, compresi in un ricco e articolato reticolo idrografico, formato dai tre fiumi principali (Havel, Spree e Dahne) e da numerosi canali naturali e artificiali, a copertura del 7 % della superficie urbana;
3. le aree ricreative a livello sovracomunale;
4. le aree del sistema verde urbano radiale e anulare: *Ring* e cunei verdi, di cui fa parte anche il Tiergarten;
5. le aree verdi urbane distribuite nel tessuto consolidato o da consolidare.

Nel complesso il territorio viene strutturato in tre macro-ambiti principali: urbani, suburbani, paesistici, ed è rispetto a questi che si esplicita la reciproca integrazione tra *Landschaftsprogramm* e *Flächenuztungsplan*.
Attraverso una serie di indicazioni prescrittive, questo strumento è rivolto ai principali interlocutori istituzionali, i 23 Distretti urbani (*Bezirke*) e gli enti pubblici coinvolti nei processi di attuazione e pianificazione degli interventi.

Il *Flächenuztungsplan* viene affiancato dai piani settoriali, ed attuato tramite Piani per ambiti urbani e Piani per l'edificazione. Questi strumenti fanno riferimento al Codice dell'edilizia ed alla sua relativa legge attuativa.
Attraverso la predisposizione di un *Piano settoriale per gli spazi pubblici*, elaborato nel biennio 1994/1995 da una èquipe interdisciplinare di urbanisti, architetti, paesaggisti, che ha condotto una analisi morfologica e funzionale del tessuto urbano, sono stati definiti i criteri base per intervenire nella composizione del sistema degli spazi aperti: leggibilità e differenziazione.
Vengono confermate così le strategie già attivate con il *Grün verbindet* del 1993, Piano del verde ad ampia scala, messo a punto nei primi anni di ricostruzione per creare una vera e propria rete lineare di “collegamento-verde” nella città. Il *Grün verbindet* è stato proposto e sostenuto economicamente dal *Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Umweltschutz und Technologie*, il Ministero dell' Ambiente, Territorio e Tecnologia, insieme alle amministrazioni dei distretti urbani. Obiettivo principale del programma la creazione di un articolato sistema

---

[4] In KIPAR ANDREAS, MOSCA BEATRICE, PEDRAZZINI LUCIA, ED ALTRI, *Nuovi parchi a Berlino* in "*Folia* di Acer", n.4/98. Pagg. 70 - 83 di "Acer" 4/1998.

interconnesso che, proponendo diverse tipologie di spazio aperto, percorsi pedonali, piste ciclabili, strade, promenades, piazze, parchi urbani lineari, tenesse conto delle peculiarità morfologiche e spaziali di ogni distretto. Appoggiandosi alla fascia libera emersa dalla demolizione del Muro, il sistema si sarebbe dovuto porre come elemento continuo di cerniera tra le due parti di città. La tipologia del parco lineare costituiva pertanto il modello morfologico maggiormente ricorrente.

Strategie
All'attuazione del *Grün verbindet* corrispose una fertile stagione di concorsi internazionali di progettazione, che permisero a molti giovani paesaggisti di mettersi a confronto con i temi della ricostruzione e della riqualificazione urbana. Si venne a determinare un momento ricco di opportunità e di sperimentazione progettuale, che se pure molto aveva in comune con l'esperienza della Barcellona degli anni Ottanta, la superava per entità di investimenti e complessità delle tematiche degli interventi previsti. Se la Barcellona post-franchista aveva soprattutto la necessità di costruire la sua nuova immagine democratica, la Berlino del dopo Muro doveva fare i conti con i segni di un passato ingombrante e tragico, ma anche con la ricerca di una identità urbana comune alle due diverse parti riunificate. Con alle spalle una tradizione storica disciplinare forte e continuativa, i paesaggisti tedeschi ebbero modo di riflettere e far riflettere sul contributo che l'architettura del paesaggio poteva offrire per migliorare la forma urbana, ma soprattutto la qualità della vita dei suoi abitanti.
Superata la fase degli approcci contrapposti, sviluppatasi in particolare durante gli anni Settanta e Ottanta, tra i due diversi *diktat* progettuali, quello di stampo estetico-ricreativo, che ha la sua matrice storica in Lennè, e quello ecologico-funzionalista, derivato dall'applicazione ortodossa dei principi enunciati da Fritz Schumacher, i nuovi paesaggisti hanno saputo dimostrare oltre all'attenzione per le tematiche ecologico-ambientali, anche una rinnovata capacità di ricerca progettuale sotto il profilo formale e compositivo.
Si affermano in quegli anni, una schiera di progettisti "berlinesi" under quaranta come Gabriele Kiefer, Arianne Röntz, Kamel Louafi, Stefan Tischer, Daniel Sprengler, Birgit Hammer. I loro nomi ricorrono spesso a firma dei progetti premiati nei concorsi.
Le realizzazioni berlinesi della nuova generazione di paesaggisti documentano una varietà di orientamenti, a volte compresenti anche in uno stesso progetto, che oscillano dalla stilizzazione formale di un minimalismo misurato, alla invenzione di un classicismo contemporaneo che reinterpreta figure e misure tradizionali dell'arte dei giardini dei modelli storici, all'applicazione di un approccio di una estetica ecologica "leggera", che propone l'uso di zone lasciate in uno stato di incolto apparente dove la natura può evolversi liberamente.
Parchi urbani, cortili interni ai blocchi residenziali dei quartieri orientali, piazze, giardini di edifici di rappresentanza e sedi politiche amministrative: la Grande Berlino continua ad essere un banco di prova, che ha permesso, in poco più di dieci anni, il consolidarsi di quella che si può definire una vera e propria scuola berlinese di architettura del paesaggio, ma anche la costituzione di un terreno culturale di confronto tra progettisti provenienti da diversi paesi.

Elementi
La rassegna di luoghi del contemporaneo documentati nelle schede che seguono, costituisce una *summa* selezionata di esperienze da iscrivere nel quadro di presentazione proposto.
L'itinerario guidato nelle forme del paesaggio contemporaneo comprende una casistica variamente articolata di *specie di parchi*:

1. parco-cerniera, con il *Mauerpark,* progettato dal paesaggista tedesco Gustav Lange (classe 1937),
2. parco-scultura: *Invalidenpark* di Cristhope Girot, paesaggista francese (classe 1957);
3. bosco – parco: *Waldpark*, Potsdam , di Bekker § Blacker
4. parco-giardino: *Giardino del Museo ebraico* (Cornelia Muller, classe 1952)
5. parco-cerniera: *Prieste-Pape-Park* (di Gabriele Kiefer)
6. infra-parco: *Südgelände Berlin ovest Schöneberg* (Ökon und Planland);
7. parco pioniere: parco di Adlershof (di Gabriele Kiefer).

Dal vuoto abbandonato, al vuoto rimodellato: il centro di Berlino mima scenari vacanzieri. La città usa il tema del parco tradizionale, inteso come luogo di intrattenimento, svago e relazioni sociali, per configurare il *grande vuoto* riconquistato come centro delle *due* città. *Potsdamer Platz* come *ponte* per la riunificazione fisica e culturale tra est/ovest.

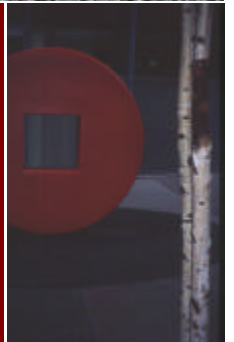
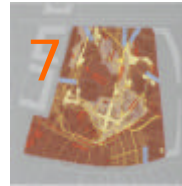
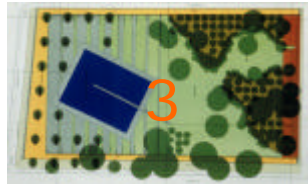
Dietro Potsdamer Platz e dentro il Sony Center.

"Berlino è in larga misura una città sperimentale: vi si misurano la forza del passato e quella dell'oblio, le possibilità e i limiti del volontarismo, i rapporti fra città e società e fra città e arte, perché dalle pitture murali all'aggressiva architettura di Potsdamerplatz, dal postmodernismo alla cultura alternativa, la capitale della Germania riunificata è al tempo stesso un laboratorio e un museo. E', da sola, un condensato della storia del secolo da poco terminato e un testimone attivo di quello che sta nascendo".

(MARC AUGÈ, *Rovine e altre macerie*, Bollati Boringhieri, Torino 2004. Pag. 106).

Foto di scena del film di Wim Wenders *"Il cielo sopra Berlino"* (1989). Racconta il regista che il film "è nato dal desiderio di mostrare Berlino: *è la città che ha deciso dell'esistenza del film*".
(in PAOLO F. COLLUSSO, *Wim Wenders*, Testo&Immagine, 1998)

Berlino °
Un Atlante dei parchi urbani
(1996 - 2005)

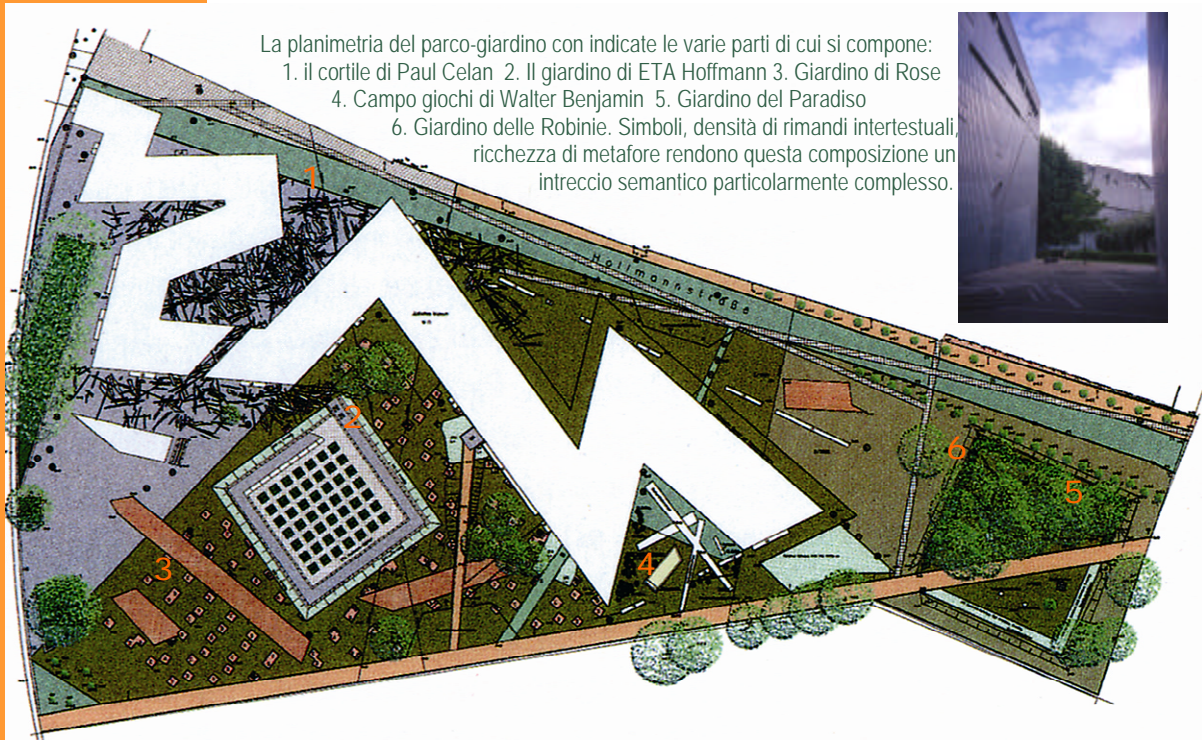
5
3
7
6
2
4
1

1. Giardino del Museo Ebraico
2. Mauer Park
3. Invaliden Park
4. Natur Park Südgelände
5. Priester-Pape-Park
6. Adelershof Natur-park
7. Waldpark per la Bundesgartenschau 2001

Specie **: parco - giardino**

Categoria etica/estetica: tensione decostruttivista

Temi estetici: Il bello della natura simbolica, memoria collettiva, citazione

Il corpo del museo, rivestito di zinco, funziona come una enorme, scultorea figura retorica, risonante di memoria.

La planimetria del parco-giardino con indicate le varie parti di cui si compone: 1. il cortile di Paul Celan 2. Il giardino di ETA Hoffmann 3. Giardino di Rose 4. Campo giochi di Walter Benjamin 5. Giardino del Paradiso 6. Giardino delle Robinie. Simboli, densità di rimandi intertestuali, ricchezza di metafore rendono questa composizione un intreccio semantico particolarmente complesso.

Progettisti……………………………………….Daniel Libeskind (architetto), con Cornelia Müller e Jan Wehberg (paesaggisti)

Committente………………… ……………………………………………………………………………………..Senato di Berlino

Forma di incarico………………………………………………………………………………………..Concorso internazionale

Localizzazione………..Kreuzberg

Tempi di realizzazione ………………………………………………………………………………………………..*1997-1999*

Costi……………………………………...111,8 milioni di marchi per il complesso edificio e giardino, 195 euro/mq per il giardino

Superficie……1,2 ettari circa

Etiche del progetto. Realizzazione di un'opera evocativa di temi della memoria culturale, estensione in esterno del programma simbolico ed estetico del Museo Ebraico.

Lettura. La paesaggista tedesca Cornelia Müller, insieme al collega Jan Wehberg, ha lavorato alla composizione degli spazi-frammenti esterni del Museo ebraico interpretando con attenzione la poetica di Daniel Libeskind. Proprio come il Museo, il giardino doveva funzionare al contempo come spazio ad alto contenuto simbolico e rappresentativo e come sistema di connessione fisica ed ideale tra diversioggetti urbani. Come il museo il giardino è inoltre un denso serbatoio di invisibili memorie. Poichè l'edificio del museo si sviluppa come un fulminante nastro rivestito di zinco, condizionando fortemente tutto il vuoto attraversato, il progetto del giardino è stato redatto applicandone il medesimo codice estetico e la stessa tensione evocativa . Anche il giardino è un *testo tra le linee* e si fa leggere come esatto doppio vegetale del Museo. Le unità semantiche e formali di cui il giardino è composto, assemblate attraverso il meccanismo del collage, sono i ricettori di un universo simbolico e di un archivio di ricordi già attivato dentro l'edificio. Il pattern della linea spezzata, che costituisce un tema compositivo chiave dello spazio interno e della pelle del Museo, ripetuto in serrata sovrapposizione o in successione, marca all'esterno il piano orizzontale nel disegno delle pavimentazioni e costituisce il filo rosso che lega le *figure* proposte.

1. Il *Cortile di Paul Celan*, con una pavimentazione in pietra di diversi tipi e forme, ripropone il disegno di una stampa ideata dalla moglie di Celan e ospita *una Paulownia tomentosa*, l'albero preferito dal poeta.
2. Il *Giardino E.T.A. - Hoffman*, o *giardino dell'esilio*, è intimamente legato al Museo: reinterpretazione dell'*hortus conclusus*, visione imponente e pervasiva, è accessibile solo dopo essere entrati nel Museo ed aver percorso una delle tre vie del destino che costituiscono gli assi distributivi dell'edificio. E' un corpo compatto formato da 49 colonne di cemento inclinate, da cui spuntano le chiome di altrettanti cespugli di *Eleagnus angustifolia.* Quarantotto colonne sono state riempite con terriccio asportato da boschi di quercia intorno a Berlino, e sono evocative della data, 1948, in cui è stato fondato lo stato di Israele. La quarantanovesima colonna, quella al centro, è stata riempita con terriccio proveniente da Israele, e simboleggia Berlino, capitale della riunificazione tedesca. Il blocco quadrangolare è stato costruito su un terreno declinante in due direzioni ed oppone la rassicurante geometria dell' angolo retto alla disorientante variabilità direzionale dell'edificio museale.
3. Cespugli di rose bianche e rosse, la solo specie di piante lasciata crescere lungo le antiche mura di Gerusalemme, sono state piantate nell'area centrale davanti al Giardino dell'esilio.
4. Il *Walter Benjamin play-ground* è uno spazio gioco dal disegno minimale, costituito da pochi dettagli architettonici: una vasca di sabbia, un piatto cordolo rialzato, pavimentazione di pietra.
5. Il *Paradiese garten,* porzione di un boschetto di robinie iscritta in un quadrato a cavallo del sentiero lineare che segna il perimetro nord.
6. *Il Giardino di Robinie*, formato dalle robinie cresciute spontaneamente, sopra le rovine degli edifici distrutti dai bombardamenti.

La fontana a spirale che conclude il percorso d'acqua nel Giardino del Paradiso: è questo segno in pietra, metafora dell'intervento umano e di una natura addomesticata, a distinguerlo dal contiguo Giardino delle Robinie, memoria della natura selvatica.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

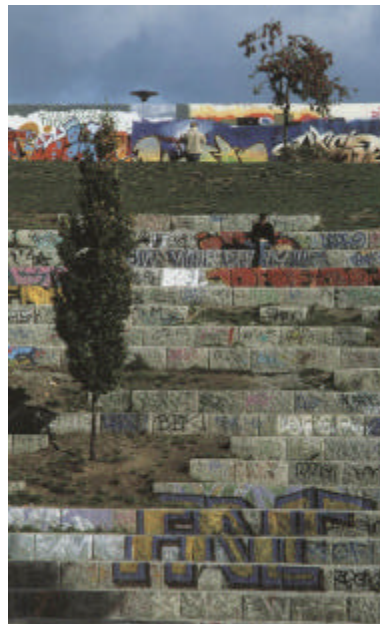
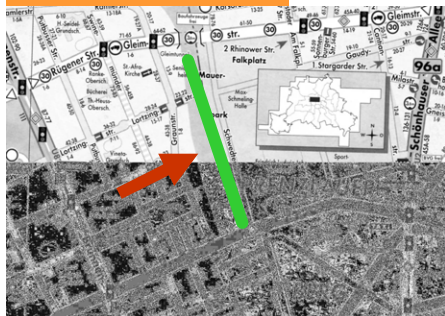
COOPER GUY, TAYLOR GORDON, *Giardini per il futuro*, Logos, Modena 2000. Pagg. 118 - 121.

COBBERS ARNT, *Daniel Libeskind*, Jaron Verlag Gmbh, Berlin 2001.

DONIN GIANPIERO, *Parchi*, Biblioteca del Cenide, Cannitello 1999. Pagg. 156 - 159.

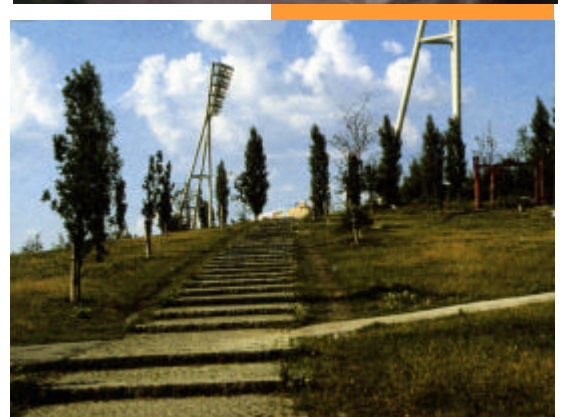
MEUSER PHILIPP, OUWERKERK ERIK-JAN ,STIMMANN HANS , *Neue Gartenkust in Berlin*, Nicolai, Berlin 2001. Pagg. 40 – 45.

Berlino ° Mauer Park °

Specie **: parco - cerniera/parco passeggiata**
Categoria etica/estetica: pensiero minimale
Temi estetici: memoria culturale, il bello delle nuove nature urbane

Il parco diventa elemento di giunzione non solo tra due parti di città, ma tra due identità culturali, l'Est e l'Ovest. Senza divagare,si assolve alla funzione del collegamento spaziale con un unico percorso rettilineo di 1, 5 chilometri : l'asse, che funge da spina di tutto il parco, funziona benissimo anche come dispositivo percettivo.

Progettisti……………………………………………………………Gustav Lange (paesaggista)
Committente……………………………………………………………Grun Berlin Park und Garten GmbH
Forma di incarico……………………………………………………………Concorso internazionale
Localizzazione……………………………………………………………Prenzlauerberg/Wedding
Tempi di realizzazione ……………………………………………………………*1993-1994*
Costi……………………………………………………………circa 7,5 mil. euro
Superficie……………………………………………………………13 ettari circa

Etiche del progetto. Mantenimento della memoria culturale e costruzione di una nuova identità urbana attraverso la riqualificazione di un vuoto abbandonato, costruzione di un elemento di connessione spaziale e sociale tra due quartieri residenziali

Lettura. Uno spesso nastro vuoto fu il risultato della demolizione del Muro, qui come lungo tutto il confine tra le ex Berlino Est e Berlino Ovest: si venne a formare così una cerniera tra i due distretti di *Prenzlauer Berg* e *Wedding*. Si trattava di circa 15 ettari di superficie con una precisa caratteristica morfologica: ad una fascia piatta faceva da deciso contrappunto una collina formata con l'accumulo dei detriti dell'ultima guerra. Sul limite della collina alcuni tratti residuali della seconda linea del Muro, posta a contatto con lo *Stadio Friederich Ludwig Jahn* realizzato nel 1951. Per decenni quella linea era stata attraversata solo da pattuglie di soldati durante i giri di ispezione lungo il confine. Il vuoto di Natura incolta lasciato dall'abbattimento dell'articolato sistema di frontiera armata tra i due pezzi di città, si rivelò propizio per la realizzazione di un'area a verde pubblico, soprattutto a servizio del denso quartiere di Prenzlauer Berg. La sistemazione attuale a parco, fortemente richiesta dai cittadini sostenuti dall'associazione ambientalista "*Alianz*", è il risultato di uno dei tanti concorsi banditi all'inizio degli anni Novanta dall'Amministrazione pubblica. Vincitore del concorso, che prevedeva oltre al disegno del parco quello di un nuovo impianto sportivo coperto, fu il paesaggista Gustav Lange, assieme allo Studio di Architettura Schweger. La soluzione proposta da Lange punta ad una precisa scelta estetica, basata sulla definizione di un disegno fortemente geometrico: una spessa linea centrale è stata tesa da un estremo all'altro a costituzione di un netto percorso principale. Funziona semplicemente come una passeggiata, lungo cui sono distribuite alcune piazzole di sosta costruite ed equipaggiate con materiali duri e inattaccabili, come il cemento ed il granito, in blocchi e lavorato grezzo. Le piazzole allineate lungo l'asse, che costituisce un prolungamento della urbana *Schwedter Strasse,* formano alcuni dei principali temi progettuali del parco: un piccolo anfiteatro, una zona pavimentata con pacciamatura di scorza d'albero, un gruppo di betulle, blocchi di massi e grossi sassi. Il vocabolario di progetto è limitato ad altre parole-chiave essenziali: ampi prati aperti per una fruizione libera e flessibile, una fascia boscata regolare, qualche citazione "ecologista". Una serie di grandi altalene, allineate sulla sommità della collina per godere dell'ampia vista sullo skyline berlinese, costituisce il momento *clou* del programma di visita al parco. Scelte chiare, semplici per una immagine di un nuovo paesaggio urbano che nulla concede ad una idea di Natura idilliaca e che è uno dei più amati dai giovani berlinesi. "Un parco ha bisogno del suo tempo", ha dichiarato Lange, riferendosi al fatto che troppo spesso si giudicano i cambiamenti con i criteri estetici imperanti e codificati dal passato, piuttosto che con quelli veicolati con i cambiamenti stessi. Il *Mauer Park,* la cui costruzione è stata regolata da due fasi di intervento, mentre una terza aspetta ancora di essere attuata a causa della mancanza di finanziamenti, è uno dei più noti parchi berlinesi. Anche per quel nome che porta, il *Parco del Muro*.

Bibliografia essenziale di riferimento

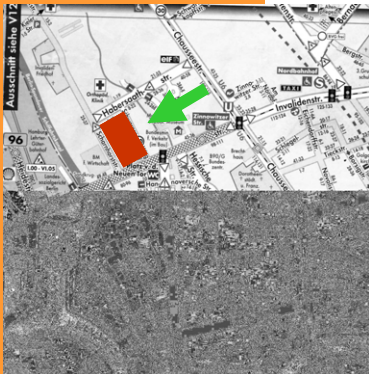
Bernard Stefan, Sattler Philipp, *Aktuelle landschaftsarchitektur aus Berlin,* Callwey, Berlin 1997.

Cesari Maddalena, Mosca Beatrice, *Episodi verdi a Berlino* in "Architettura del paesaggio", n.2, giugno/1999.

Donin Gianpiero, *Parchi*, Biblioteca del Cenide, Cannitello 1999. Pagg. 144 - 145.

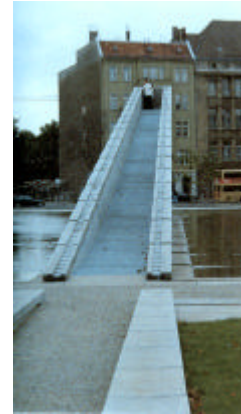
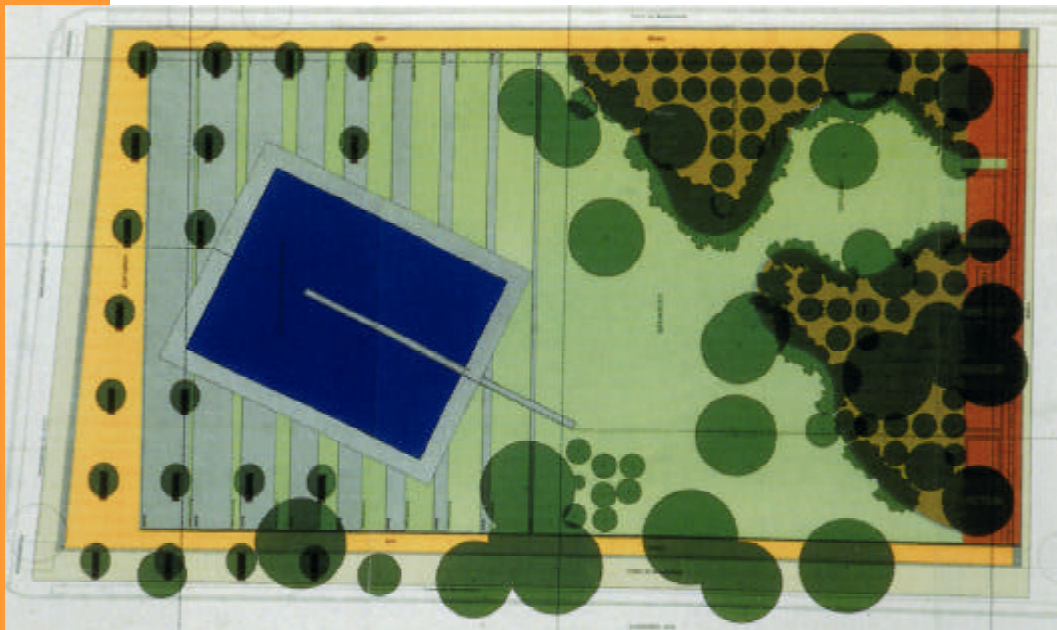
Meuser Philipp, Ouwerkerk Erik-Jan ,Stimmann Hans , *Neue Gartenkust in Berlin*, Nicolai, Berlin 2001. Pagg. 110 – 115.

Albert Punsola, *Mauer Park, un indret simbòlic*, in "Barcelona Verda", Num. 60/1998 Ajuntamento Barcelona. Pagg. 18- 19.

Specie : parco - piazza/parco centrale
Categorie etiche/estetiche: pensiero minimale
Temi estetici: memoria culturale,simbolismo, evocazione, la forza della metafora

"...il peso della storia di questo piccolo tratto di terra rendeva il compito di pianificare e progettare particolarmente difficile e delicato. Che ruolo dovevano avere memoria e storia nel nuovo progetto?"

Cristophe Girot, 1997

"Guardandomi indietro ho capito che questo progetto poteva venire alla luce solo in un momento in cui la memoria del Muro era ancora viva nella mente di tutti. Come tutti i ricordi, scomparirà."

Cristophe Girot, 2003

Il parco si lascia attraversare come una piazza, senza delegare ad un sistema di percorsi definito il ruolo di guida nella sua fruizione.
Del resto, si arriva ed il parco è tutto lì: non ci nasconde niente. Tutta l'attenzione del vuoto è assorbito dalla figura centrale. Salendo in cima allo "spigolo di muro" da cui scende un getto d'acqua a cascata, si può godere di un punto di vista inaspettato, mentre la pompa del riciclaggio dell'acqua interno emette imprevistii gorgoglii.

Progettista..Christophe Girot (paesaggista)
Committente..Grün Berlin Park und Garten GmbH
Forma di incarico.. Concorso internazionale
Localizzazione..Mitte, Invalidenstrasse
Tempi di realizzazione *1993-1997*
Costi..circa 6 mil. euro
Superficie..2.,5 ettari circa

Etiche del progetto. Riqualificazione di un vuoto urbano degradato all'interno di un nuovo quartiere amministrativo, costruzione di un luogo simbolico.

Lettura

In poco più di due ettari e mezzo di superficie prende forma questo luogo fortemente simbolico, e tipologicamente ambiguo. "La maggior parte della gente chiama questo luogo *Invaliden Platz* invece che *Invaliden Park* ", si dispiace il suo creatore, il paesaggista francese Christophe Girot, che pare che anche il giorno dell'inaugurazione abbia ironicamente sottolineato "Non si capisce se è un parco o una piazza: di certo non è un parcheggio!". Il motivo di tale imbarazzo nel definire il carattere dell'*Invaliden Park* risiede molto probabilmente nella forte enfasi allegorica posta nella costruzione di questo vuoto urbano dal passato nobile. Frammento di un più ampio parco di sei ettari realizzato nel 1843 da Peter Joseph Lennè sulla superficie di un ex campo militare, l'Invaliden Park deve il suo nome alla presenza di un antico campo di ricovero per gli invalidi di guerra. Verso la fine dell'Ottocento il parco di Lennè fu dimezzato per permettere la costruzione di un nuovo ospedale sul limite nord e di una chiesa sulla parte sud. Dopo la seconda guerra mondiale, il parco fu trasformato in parcheggio, e la chiesa, pesantemente lesionata dalle bombe, fu demolita.

Dopo la riunificazione, all'area venne assegnata una funzione amministrativa, con la costruzione dei nuovi Ministeri e di vari edifici per uffici. Si rese quindi necessario anche il rimodellamento del vecchio parco, e nel 1992 venne bandito un concorso di progettazione. Il progetto di Girot sfodera la carta vincente di una figurazione icastica del tema della memoria. La memoria è quella del Muro appena demolito, giudicata dal paesaggista, all'epoca del progetto, molto "più importante di altri remoti resti di un parco Ottocentesco". Spiega Girot: "non volevo ricreare il Muro, solo sottolineare un preciso momento della storia di Berlino". Sottolineatura piaciuta, evidentemente, all'Amministrazione, che ha scelto il progetto. Il parco, che si sviluppa su diversi livelli, è diviso in due parti principali: una più propriamente minerale, quella sud, agganciata all'*Invaliden Strasse*, tutta assorbita dalla presenza della vasca rettangolare da cui emerge un grande muro in granito della Slesia; e quella più vegetale, a nord, con un prato e un boschetto che conserva qualche vecchia quercia centenaria, e contiene una piccola zona gioco per bambini.

Il parco offre il meglio di se nella cura delle soluzioni di dettaglio, nella scelta dei materiali per le pavimentazioni e nella semplicità di impostazione dello schema generale. Sopra una vista dall'angolo con la Invalindenstrasse; sotto un dettaglio della vasca nella zona giochi.

Il gioco della pavimentazione, a fasce di granito alternate a nastri di terreno inerbito acquista maggiore forza figurativa osservato dall'alto dello scivolo d'acqua.

Bibliografia essenziale di riferimento

Bernard Stefan, Sattler Philipp, *Aktuelle landschaftsarchitektur aus Berlin,* Callwey, Berlin 1997.

Cesari Maddalena, Mosca Beatrice, *Episodi verdi a Berlino* in "Architettura del paesaggio", n.2, giugno/1999.

Donin Gianpiero, *Parchi*, Biblioteca del Cenide, Cannitello 1999. Pagg. 160 - 161.

Meuser Philipp, Ouwerkerk Erik-Jan ,Stimmann Hans , *Neue Gartenkust in Berlin*, Nicolai, Berlin 2001. Pagg. 116 – 119.

Girot Christophe , *Berlino, InvalidenPark*, in Francesco Alberti a cura di *Il paesaggio come alternativa* , Alinea editrice, Firenze. Pagg. 96- 97

Berlino ° Naturpark Suedgelaende °

Specie **: infra - parco/parco margine**
Categoria etica/estetica: sublime post-industriale
Temi estetici: Il bello della natura evolutiva, arte ambientale e ambientata, rovinismo, estetica del sublime

Planimetria generale (sotto), e particolare del planivolumetrico della zona ad uso intensivo (sopra), a cui si accede tramite un sottopassaggio in corrispondenza con l'uscita della stazione di Priesterweg.

Progettisti..........Ingo Kowarik und Andreas Langer (paesaggisti)
Committente..........Grun Berlin Park und Garten GmbH
Forma di incarico.......... Affidamento diretto /Partecipazione cittadini
Localizzazione..........Schonberg, Prellerweg
Tempi di progettazione e realizzazione 1994-1996, *1996-2000*
Costi..........50,5 euro/mq
Superficie..........18 ettari circa

Etiche del progetto: Conservazione di un ambiente naturale urbano e di speciali habitat floro-faunistici, mantenimento della memoria recente del sito e della sua connotazione post-industriale, dare accessibilità ad uno spazio di natura in città.

Lettura

Il sistema di attrezzature, edifici industriali, binari, servizi di un'ampia porzione della vecchia stazione merci di Tempelhof, chiusa nel 1952 e abbandonata per circa cinquant'anni anche perché collocata in una delicata posizione lungo la linea del Muro, costituisce l'ossatura di questo parco-natura berlinese. Le caratteristiche sono quelle tipiche di ogni sito post-industriale dismesso e lasciato in stato di abbandono: nel tempo, la natura ha conquistato tutto lo spazio che poteva e in tutte le forme possibili, la vegetazione ha colonizzato trincee, binari, massicciate ed oggi, come recita l'opuscolo informativo predisposto dalla *Grün Berlin Park und Garten GmbH*, la varietà di specie faunistiche e botaniche è impressionante: almeno 30 specie di uccelli vi nidificano e sono state individuate più di 350 specie botaniche. Una vera e propria riserva ecologica, in origine grande circa 70 ettari di estensione, sorta in un quartiere centrale, e considerata una sorta di testo vivente da ecologisti e ricercatori. Quando all'inizio degli anni Ottanta le Ferrovie tedesche decisero di riattivare lo scalo merci e di realizzare un nuovo deposito ferroviario, ci fu una vera e propria sollevazione popolare da parte dei residenti che, costituendosi in un comitato operativo supportato da tecnici e studiosi, riuscì a far cambiare idea all'Amministrazione. Nel 1995, 18 ettari di superficie furono ceduti dalle Ferrovie al Senato di Berlino, a compensazione del consumo di suolo e ambiente naturale determinato da una serie di interventi di infrastrutturazione attuata in altre zone della città. Iniziarono a quel punto i lavori di sistemazione dell'area, condotti secondo un progetto di tipo eco-compatibile messo a punto dallo studio berlinese di ecologia e architettura del paesaggio, *ÖkoCon e planland*. Nel 1999 l'area è stata dichiarata riserva naturale (*Landschafts- und Naturschutzgebiet*) e nel 2000 il parco è stato aperto al pubblico. Il luogo è eccezionale: i visitatori si possono muovere seguendo i vecchi tracciati delle rotaie rigenerati e reinventati grazie agli interventi di un gruppo di artisti *Odius*, che oggi ha la sua sede proprio nel vecchio deposito ferroviario e partecipa alle attività di gestione del parco. Il più sostanzioso intervento progettuale è costituito dalla costruzione di una passerella in grigliato metallico, rialzata di 80 cm dal suolo e collocata in corrispondenza dei binari, che permette di attraversare su percorso obbligato 4 ettari di riserva a maggiore grado di protezione della natura, altrimenti inaccessibili al pubblico.

Passerelle sospese in grigliato metallico e sentieri sovrapposti al tracciato dei binari dismessi come guida obbligata per entrare nel bosco.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

HOLDEN ROBERT, *Progettare l'ambiente,* Logos, Modena 2003. Pagg. 102- 104.

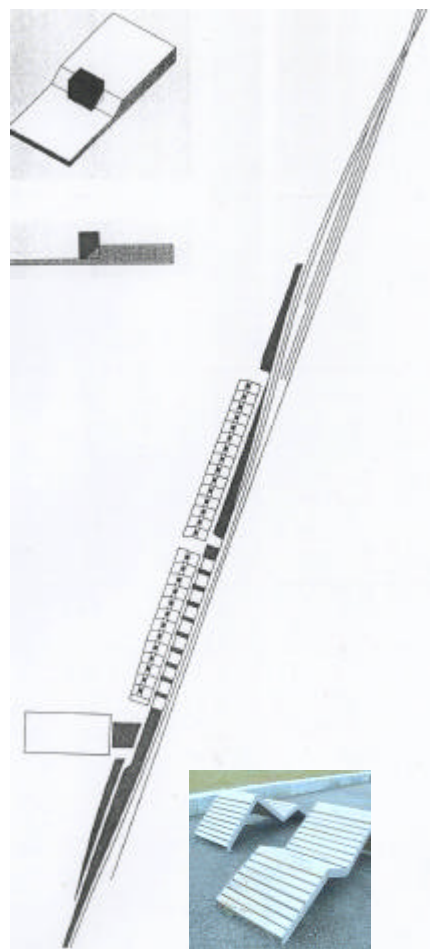
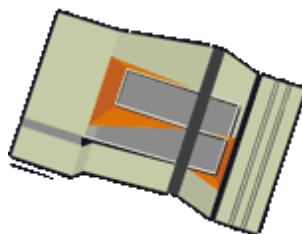
MEUSER PHILIPP, OUWERKERK ERIK-JAN ,STIMMANN HANS , *Neue Gartenkust in Berlin*, Nicolai, Berlin 2001. Pagg. 124 – 129.

GRÜN BERLIN PARK UND GARTEN , *Natur-Park Schöneberger Südgelände*, opuscolo informativo, 2004.

Berlino ° Priester - Pape - Park °

Specie : parco - margine/parco-passeggiata
Categoria etica/estetica: pensiero minimale
Temi estetici: Il bello della natura evolutiva, serialismo, tempo del nuovo paesaggio urbano

Dentro il sistema degli orti urbani (*sopra*) e vista sugli orti da una piazzetta (*sotto*).

Nella planimetria presentata al concorso (*a lato*) il sistema di piazzette appariva molto più serrato e la particolare *silhouette* del parco lo fa assomigliare ad una grande tastiera per pianoforte. In fase di realizzazione, a causa della mancanza di finnziamenti , il progetto è stato molto ridimensionato, e di piazzette ne sono state costruite solo quattro (*sotto*, lo schema di una).

Una ampio lotto di orti urbani si trova a contatto con il lato ovest del parco: si tratta di una porzione di natura urbana coltivata, dove ogni affittuario si cura un suo proprio mondo, assieme al piccolo appezzamento di terra affidatogli dalla municipalità. Questi elementi costituiscono un anello robusto di una catena di topografie sociali e urbane, in cui il parco pubblico si trova a stretto contatto con un sistema di spazi aperti privatizzati e intimi, chiusi gli uni agli altri visivamente e fisicamente, ospiti di una natura addomesticata, da una parte, e dall'altra il già descritto parco naturale della Südgëlande, ambito della natura libera e inselvatichita. Il parco diventa allora una cerniera tra due mondi.

Progettista……………………………………………………………… Büro Kiefer (Studio di Architettura del paesaggio)
Committente………………… ………………………………….................................... Grün Berlin Park and GartenGmbH
Forma di incarico…………………………………………………………………………………..Concorso di progettazione
Localizzazione…………………………………………………………………………………...Schöeneberg, Priesterweg
Tempi di realizzazione ………………………………………………………………………………………….1997-2001
Superficie……....10 ettari

Etiche del progetto: Ridefinizione di un vuoto marginale lungo la ferrovia, a cui viene assegnato il ruolo di fornire connettività funzionale urbana, nell'ambito di un sistema articolato di spazi aperti.

Letture. Ancora un caso di recupero di uno spazio aperto della città consolidata, dimenticato per anni e riletto nelle sue potenzialità rispetto ad una logica sistemica. Il *Priester-Pape-Park* è una striscia stretta e lunga incuneata lungo il tracciato della metropolitana leggera di superficie, che la divide dal *Natur-Park Südgelände*, accanto a cui scorre per quasi tutta la sua lunghezza e a cui è collegata tramite un arioso sottopassaggio. Dalla parte opposta, un sistema di orti urbani (*Kleingarten*), a cui il parco, sviluppato ad un livello rialzato, è raccordato tramite una successione di scalinate e rampe. La destinazione a parco urbano di questa ex terra di nessuno risale al 1997, quando venne inserita nel quadro degli interventi promossi dal piano di ristrutturazione urbana e collegamento tra la nuova Potsdamer Platz e la zona del Gleisdreick. Il progetto, dello studio della berlinese Gabriele Kiefer, pare mimare il tema della dinamicità e del cambiamento con uno schema minimale, basato sulla impostazione di una lunga *promenade* asfaltata che scorre parallela al tracciato dei binari. Come piccole stazioni, quattro piazzette quadrangolari di diverse dimensioni e funzioni, si innestano ad intervalli regolari lungo il tracciato. Sistemate su piani lievemente rialzati, che danno origine anche ad una successione di pendii erbosi dal carattere marcatamente artificiale, le piazze sono alberate da boschetti dall'impianto geometrico di *Pinus nigra* ed arredate in maniera essenziale, quasi spartanamente.

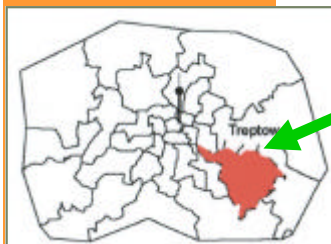
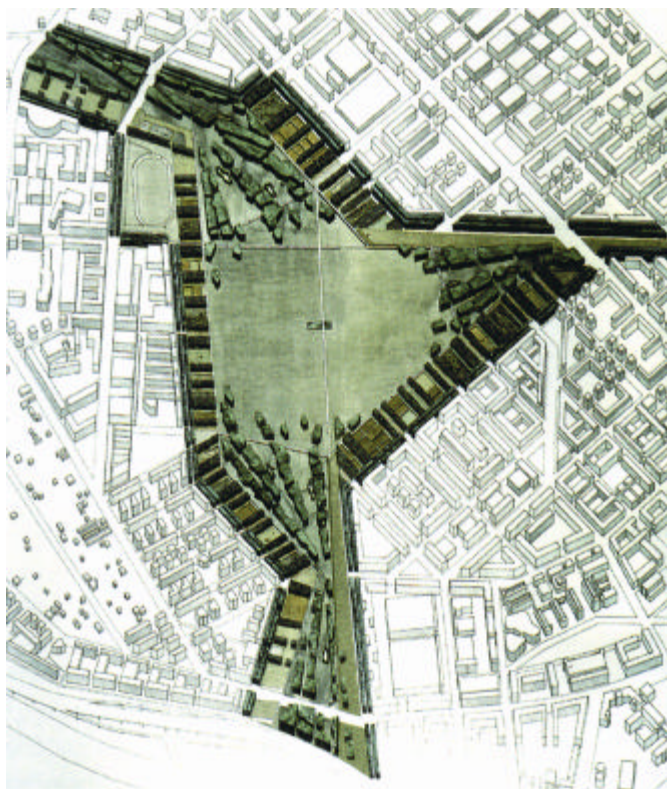
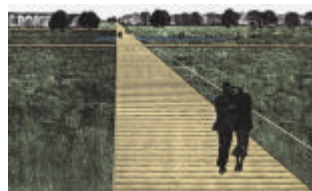
Filari e macchie di *Betula pendula* sono piantati lungo il confine a ridosso della ferrovia. La cura per il dettaglio si manifesta nonostante l'esiguità delle risorse finanziarie a disposizione per l'appalto die lavori: un cordolo in ferro corre ai lati della *promenade* e lastre inclinate di ferro corten blindano i pendii laterali delle piazzette, a suggerire, attraverso l'uso die materiali, la stretta parentela tra i vari episodi di questa porzione di paesaggio urbano: la ferrovia, la stazione della metropolitana, l'archeologia industriale dentro il Natur-Park, il nuovo parco. Dove i ragazzini sui rollerblade e le biciclette, si trovano a correre sfidando in velocità i treni che passano a lato.

Il parco si compone di pochissimi elementi base: un percorso, quattro aree funzionali, prati, *clumps* e filari di betulle lungo il confine con la ferrovia e il vicino parco della Südgëlande.

Bibliografia essenziale di riferimento

Meuser Philipp, Ouwerkerk Erik-Jan ,Stimmann Hans , *Neue Gartenkust in Berlin*, Nicolai, Berlin 2001.
Mosca Beatrice , *Priester-Pape-Park*, scheda informativa, Berlin 2004.

Berlino ° Adlershof Natur-park°

Specie **: parco - pioniere**
Categoria etica/estetica: minimalismo
Temi estetici: il bello della natura evolutiva, nuove nature urbane

Un pezzo di città da costruire attorno ad un parco che sta cominciando appena a prendere forma: ecco Adelershof. La foto aerea (sopra) mostra il luogo per quasi tutta la sua estensione, prima dell'inizio dei lavori di costruzione, e permette di comprendere la portata dell'intervento. Accanto alla planimetria generale del parco (sotto) è inserito uno schema concettuale di progetto, basato sulla addizione di tre parchi con diverso uso e significato: il biotopo al centro, le masse boscate a ispessire i bordi, le fasce ad uso intensivo con giardini tematici e aree-gioco sulle fasce di contatto con il costruito. Il risultato è il parco nel suo insieme: un grande vuoto delimitato da un perimetro ben definito. La scala e le dimensioni dell'intervento fanno sì che siano i blocchi del costruito a costituirne la linea di confine.

Il grande vuoto centrale mantiene un carattere di assoluta naturalità e viene attraversato solo da leggere passerelle sopraelevate.
Ai margini, è previsto un mosaico di giardini tematici disponibili a diversi usi, come quelli raffigurati nella simulazione riportata qui sotto. Un sistema di frammentazione in piccoli lotti rende flessibile il disegno di queste aree, che possono crescere o diminuire in base alle necessità di uso e alla disponibilità economica.

Progettista.. Büro Kiefer (Studio di Architettura del paesaggio)
Committente..................... ....Berlin Adlershof GmbH
Forma di incarico...Concorso internazionale
Localizzazione..Treptow, Rudower Chausse
Tempi di realizzazione 1996-2005
Superficie...70 ettari
Costi ....70 milioni di Dm

Etiche del progetto: definizione di spazi ricreativi e attrattivi per i residenti, tutela dei biotopi e delle valenze naturalistiche ed ecologiche, mantenimento della memoria e dei caratteri peculiari del sito, costruzione di una nuova identità urbana.

Letture. Quale carattere e quale definizione si può dare ad un parco di servizio alla città, se ancora la città, lì, non esiste? E' questa la domanda paradossale che si è posta la paesaggista Gabriele Kiefer, nell'affrontare il difficile tema progettuale della realizzazione dell' area a parco destinata a diventare il fulcro di un nuovo insediamento urbano di 420 ettari, con funzioni industriali e residenziali (per una popolazione di 13.000 abitanti), e con un importante polo tecnico-scientifico, che comprende una nuova sede della Università Humboldt destinato ad accogliere 4.500 studenti. Uno dei progetti più ambiziosi della Berlino nuovamente unita, gestito per conto del Senato della città da due società miste (BAAG e WISTA), e per cui in origine era stato stanziato un poderoso piano di finanziamenti: 550 milioni di marchi. Il luogo è speciale, con una sua biografia speciale, in cui sono iscritti dall'inizio del secolo due temi fondamentali: innovazione tecnologica e ricerca scientifica. Siamo nel settore sud-orientale della capitale, nel distretto di Treptow, a Adlershof: qui nel 1909 venne realizzato il primo aeroporto civile per aerei a motore, nel decennio successivo vennero creati un avveniristico centro per la ricerca scientifica e tecnologica, un importante polo industriale, un'area militare; intorno agli anni Venti vi si insediò l'industria cinematografica (qui verranno prodotti i primi film con sonoro tedeschi); nella metà degli anni Cinquanta vi trovarono sede il polo televisivo della Germania orientale con gli uffici della televisione di stato (DFF) e gli studi cinematografici della DEFA film. La costruzione del nuovo scalo di Tempelhof negli anni Quaranta, con il conseguente trasferimento di tutte le funzioni aeroportuali civili, contribuì al potenziamento dei caratteri di luogo destinato alla sperimentazione tecno-scientifica: Adlershof funzionò come centro di ricerca per l'aerodinamica militare ed oggi, edifici specialistici come la *galleria del vento* ed il *centro di collaudo dei motori*, dalle architetture scolpite e di immediata forza figurale, marcano significativamente il paesaggio. In questo contesto di margine urbano in corso di conformazione, in cui pezzi di costruito si smarriscono dentro visioni spettrali di un territorio dai contorni non definiti, si innesta il parco, che comprende gran parte dell'area della pista dell' ex-aeroporto. Il progetto si compone di *tre parchi in uno,* ognuno con diverse caratteristiche e significati: il parco naturale al centro, il parco paesaggistico come elemento di connessione tra parti del costruito, il parco con le attività ed i servizi ai bordi. La pista abbandonata, al centro del sistema, con i riporti di materiale sabbioso realizzati per l'uso aeronautico, è divenuta col tempo uno speciale biotopo ricco di specie floristiche pioniere rare nel comprensorio berlinese, e così è parso importante preservarlo. Il sistema del parco è in fase di completamento, ma l'impostazione chiara della sua struttura è percepibile. Risulta ancora difficile invece comprendere il disegno dell'intervento alla scala urbanistica: i pezzi di città che devono marcarne i limiti non sono completati.

Materiali duri, sistemi di sedute intagliati in blocchi squadrati, un percorso rettilineo lungo due chilometri che attraversa tutto il parco: una rustica *promenade* che si srotola su un'ampia area a maggese. Allo stato attuale il parco non offre molto di più.

Bibliografia essenziale di riferimento

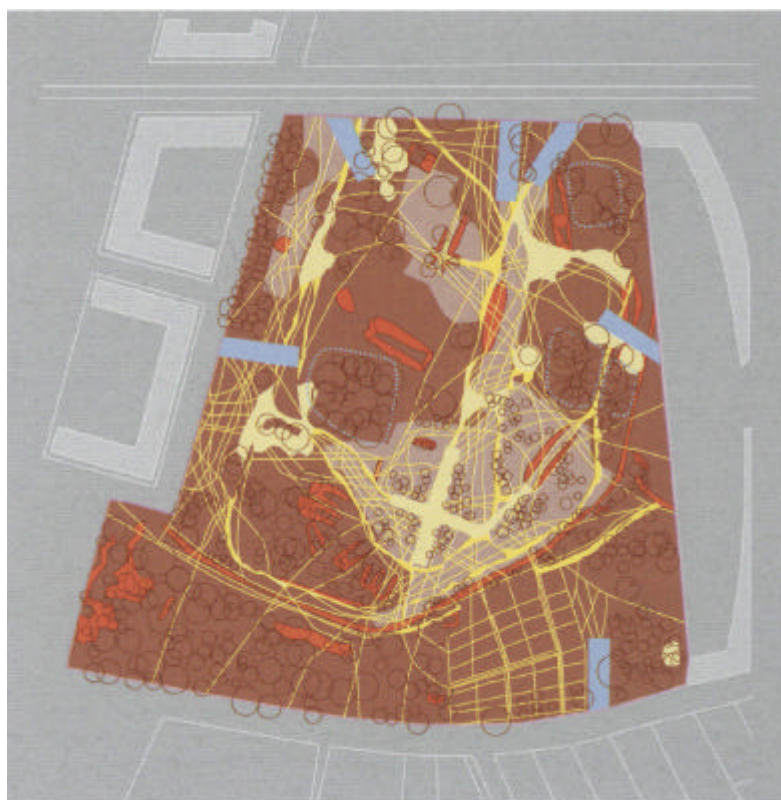
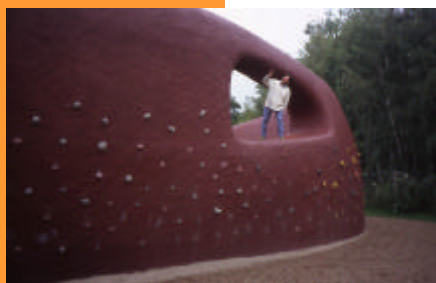
Cannavò Paola, Maria Ippolita Nicotera, *Berlin Adlershof: un luogo per la ricerca,* in "PPC " N° 18/2000, Rivista DAU Pescara, Pagg. 48– 59.

Meuser Philipp, Ouwerkerk Erik-Jan ,Stimmann Hans , *Neue Gartenkust in Berlin*, Nicolai, Berlin 2001. Pagg. 170 – 175.

Kiefer Gabriele, Relazione di convegno, in *Nuovi orizzonti per il paesaggio,* Atti del Convegno Paradeisos 1999, 28-10– 1999.

Specie **: bosco - parco**
Categoria etica/estetica: Surreale/Cyber-pop
Temi estetici: il bello della natura evolutiva, surrealismo, memoria del luogo

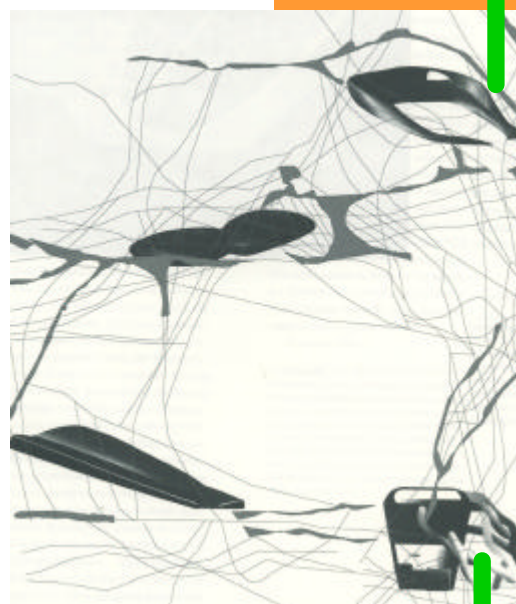
"Consideriamo il nostro lavoro come una tappa di un processo di trasformazione in corso, che riguarda la città e il paesaggio. Per questo motivo, un progetto non sarà mai una ricostruzione del passato. E' l'inizio di un nuovo processo".

B+B, 2001.

Progettista……………………………………………………………………Bureau B+B (Olanda)
Committente………………… ……………………………………………BUGA Potsdam 2001 Gmbh
Forma di incarico……………………………………………………………Concorso internazionale
Localizzazione………………………………………………………………Potsdam, Borstedter Feld
Tempi di realizzazione ………………………………………………………1999-2001
Superficie………………………………………………………………………16 ettari

Etiche del progetto: definizione di spazi ricreativi e attrattivi per i residenti, tutela di un'area boscata e delle sue valenze naturalistiche ed ecologiche, mantenimento della memoria e dei caratteri peculiari del sito, costruzione di una nuova identità urbana.

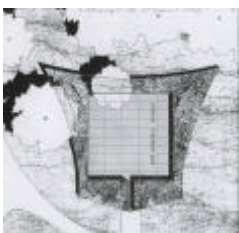
Letture. Il *Waldpark* costituisce un magico tassello di quel variegato mosaico che è il parco della BUGA 2001. Un bosco di querce e pioppi, arricchito da un patrimonio floristico sviluppatosi spontaneamente, e vari elementi artificiali (fossati, bunker, piattaforme di cemento per l'atterraggio degli elicotteri) disseminati al suo interno come strani oggetti mnemonici del passato utilizzo militare dell'area da parte dei sovietici: così era composta questa porzione di paesaggio da trasformare in parco urbano. Allo studio olandese B+B, vincitore della selezione internazionale per l'affidamento dell'incarico di progettazione, spettava il compito di affrontare e risolvere un classico dilemma: come creare un programma di fruizione attrattivo in un ambiente naturale ad alto grado di sensibilità ecologica? Come riuscire a far coincidere interessi di tutela naturalistica e valenze ricreative?

Un'accurata analisi del sito rivelò la presenza di circa trenta biotopi differenti: si trattava per lo più di ambiti di dimensioni molto limitate, distribuiti in maniera sporadica, a costituzione di un sistema paesistico-ambientale molto articolato, caratterizzato dalla varietà delle fasce ecotonali formatesi tra macchie boscate ed aree a prato. Suddivisi per classi di sensibilità, i biotopi hanno finito per costituire la matrice generativa della composizione del parco: il grado di utilizzo di ogni area è stabilito in base alle diverse classi di sensibilità dei biotopi presenti. Così, si passa da zone di uso più intensivo ad altre dove l'accesso è addirittura vietato. L'impianto distributivo generale è affidato ad una rete intricata di sentieri, che come leggeri filamenti si intrecciano, in forma più densa, in corrispondenza delle zone ad uso intensivo, e si diradano dove la fuizione è interdetta. I sentieri, di una ampiezza di cinquanta centimetri, sono stati realizzati in terra battuta mescolata con materiale inerte ricavato da vetro riciclato che produce un suadente scintillìo, e così paiono *scorrere* come flussi invitanti per tutto il territorio del parco. Di sera si illuminano, emettendo lievi bagliori, grazie a piccoli occhi foto-sensibili a batteria solare, inseriti nella pavimentazione.

Le zone ad uso intensivo, definite *Terminal* sono quattro, collocate nelle parti più immediatamente accessibili rispetto al tessuto cittadino. I *Terminal* sono grandi sculture di cemento rosso, plasmate come enormi *blob,* che giocano al gioco delle apparenze: sono fatti di materiale duro, ma danno il senso di morbidezza di giganteschi cuscini; sembrano oggetti piombati lì per caso, e invece risultano perfettamente integrati nello spazio che occupano; sono avvolti da un'aura extraterrestre, e poi ti accolgono con funzioni rassicuranti, e ti invitano a giocare o a fare sport. I *Terminal* hanno una innegabile forza attrattiva: solo chi ha davvero voglia di fare una passeggiata dentro la natura non resta irretito nella seduzione magica dell'artificio giocoso. "le forme morbide delle sculture invitano a sedersi, fermarsi a osservare, prendere il sole e a fare pic-nic. Possono fungere da scenografie per spettacoli teatrali all'aperto e concerti", dice una delle progettiste.

Due dei *Terminal* progettati come macro-blob di cemento rosso colorato. Localizzati nelle fasce di contatto con l'area residenziale, da lontano emergono come stranite architetture extraterrestri dal folto della vegetazione.

Bibliografia essenziale di riferimento

Kasiske Michael, Thies Schröder, *Gartenkust 2001. Potsdam Bundesgartenschau*, Birkhäuser, Berlin 2001.
Helene Hölzl, *B+B - Der Waldpark im Bornstedter Feld,* in *In Nachsbars Gärten ,* Berlin 2001, pagg. 21-25.

PARTE III. *NARRAZIONI*

6.

TEMI E STRUMENTI

Per la costruzione degli scenari urbani europei oggi viene applicata una nuova arte dei giardini e dei paesaggi. Sfruttando la proverbiale capacità della disciplina ad interferire virtuosamente con il sistema delle arti e con gli strumenti della scienza e della tecnologie, molti progettisti hanno saputo aggiornarne vocabolario e linguaggio, avvalendosi delle tecniche e dei materiali dell'ingegneria naturalistica, dei principi dell'ecologia, delle possibilità aperte dalle bio-tecnologie, arricchendosi con le visioni anticipate dal cinema, dai video, dall'arte contemporanea. I confini teorici e applicativi tradizionali della disciplina sono stati così ampiamente dilatati, grazie anche alle prospettive aperte dalla rivoluzione informatica che ha letteralmente modificato il modo comune di leggere lo spazio fisico e la dimensione temporale.
Nei *giardini* del contemporaneo, tradizione e innovazione sono figure complementari disegnate sulle due facce della stessa medaglia, il paesaggio urbano del XXI secolo.
Il *giardino urbano contemporaneo*, lo abbiamo visto, ha incorporato un'idea di natura aperta ad una pluralità di significati e rappresentazioni: non più solo immagine edenica e pastorale, ma anche frammento di moderno paesaggio agrario o luogo dell'incolto e della crescita spontanea, natura riciclata e in corso di bonifica ambientale, o natura artificialmente ibridata, ricostruita e mimata.
Conquistando più spazio dentro la città, la natura incide nel tempo mercuriale dei cambiamenti virtuali un suo proprio tempo, che è *elogio della lentezza* della crescita degli elementi viventi.
Scriveva il paesaggista svizzero Dieter Kienast: "lo sviluppo urbano lascia posto – negli spazi aperti della città, nei suoi parchi e terreni incolti e inselvatichiti – all'esperienza della *lentezza.* Lentezza della crescita delle piante, ma anche lentezza d'uso, di materiali…verso una percezione affinata della città"[1].
Il giardino diventa allora metafora di una vivibilità urbana possibile, di uno scorrere di un tempo sensibile nel quotidiano oltre che, come si è visto, promessa di *qualità* del paesaggio urbano.

"Non dunque, il giardino, solo metafora ardita della creazione artistica bensì luogo estetico in cui la natura concretamente afferra le possibilità della *poiesis,* cioè la <<misura>> dell'uomo, là dove i fattori casuali, le passioni del caso e il rigore del progetto, fra loro dialogando, portano a *maturità*, al di là di ogni utopia, la speranza dell'uomo, quindi il senso della sua vita"[2].

Il parco come spazio etico ed estetico si caratterizza così nella possibilità di percepire e *misurare*, con lentezza, oltre a noi stessi, il mondo che abitiamo, con cui ci relazioniamo: diventa generatore di possibilità di senso.
Ciò stabilito, il progettista di parchi, quali speciali strumenti ha a disposizione per perseguire obiettivi di qualità estetica condivisibili? Oggi che non ha più senso parlare di misure con valore canonico, di stile dominante, e che è inutile tentare di definire un'ideale unificante di Bellezza, è possibile progettare appellandosi ad una qualche idea di *oggettività* della qualità estetica, del *Bello*? Nell'Ottocento, illustrando la sua celebre, geniale, intuizione sulla modernità, Baudelaire sfidava chiunque a confutare una teoria della Bellezza intesa come espressione di una insopprimibile dualità, opponendosi alla concezione di *Bello* "unico e assoluto" allora prevalente.

---

[1] Dieter Kienast, *Naturwandel. La nature change*, in "Anthos", N°1, 1998. Pag. 11.
[2] Elio Franzini, *Paul Valery: il giardino e la grazia*, pagg. 45-54 in Alessandro Tagliolini, Massimo Venturi Ferriolo, a cura di, *Il Giardino Idea Natura realtà*, Guerini e Associati, Milano 1987. Pag.54.

"Mi si presenta una buona occasione per fondare una teoria razionale e storica del bello, in opposizione a quella del bello unico e assoluto; per mostrare che il bello ha sempre, inevitabilmente, una composizione doppia, benché l'impressione che produce sia unica; questo perché la difficoltà di distinguere gli elementi variabili nell'unità dell'impressione non annulla la necessità che ci sia una varietà nella composizione. Il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile, la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento relativo, di circostanza, che sarà di volta in volta o contemporaneamente, l'epoca,la moda, la morale, la passione. Senza questo secondo elemento, che è come l'involucro gradevole, stuzzicante e invitante del dolce divino, il primo sarebbe indigesto e inapprezzabile, improprio e inadatto alla natura umana. Sfido chiunque a trovare un esempio di bellezza che non contenga entrambi questi elementi"[3].

Se Baudelaire, rispetto alla cultura della sua epoca ancora tutta intrisa di spirito romantico e di realismo artistico, riteneva necessario sottolineare le ragioni della parte variabile del *Bello*, quella legata alla moda, alla morale, allo spirito del tempo, oggi, dopo la tempesta post-moderna, e nella temperie babelica dell'estetica *cum marketing* in cui si rischia di essere sopraffatti dal motto del *kitsch* "è bello ciò che piace"[4], pare piuttosto il caso di riportare l'attenzione su quella presenza di *eterno* e *invariabile*, che, pur restando indeterminabile quantitativamente, è nostro dovere/piacere perseguire.

Così, per rispondere alle domande sul come lavorare alla costruzione di parchi urbani, *spazi etici ed estetici,* proviamo a ricondurre le ragioni del *Bello* e della qualità estetica del progetto paesaggistico ad alcune considerazioni:

1. Il *Bello* in giardino ha sempre allocato in un territorio di virtuose corrispondenze tra artificiale e naturale, tra scienza e poesia, tra mode collettive e gusto individuale, tra arte e tecnica.
Il tema del *Bello* esige il recupero di una memoria disciplinare, correlato alla necessità di un aggiornamento vantaggioso che tenga conto del *clima estetico* della nostra epoca. L'arte dei giardini, che è un'arte di sorpresa, di effetti scenici e di allestimento del teatro della natura, ha le sue regole, i suoi trucchi, i suoi *escamotages,* sempre validi ed efficaci a distanza di millenni.

2. Il senso del bello è connesso alla possibilità di vivere un'esperienza estetica, attraverso l'attivazione di tutte le capacità sensoriali e intellettuali del fruitore dell'opera.

3. Rispetto alla esperienza estetica visiva, per altro dominante nella cultura occidentale contemporanea, il progettista può fare riferimento ad una vera e propria *grammatica della visione,* fondata sugli studi della percezione visiva e delle teorie della *Gestalt*.

4. Il parco, come il giardino, è ontologicamente spazio impregnabile di sensorialità: oltre alla vista, olfatto (profumi e odori di fiori, frutti, muschi, … eccetera), tatto (il contatto con gli elementi naturali crea uno stato di benessere psicologico e fisico, basti pensare all'idea di poter immergere i piedi nell'acqua fresca che scorre in una torrida giornata estiva o la delicata sensazione che si ha toccando un petalo di rosa), udito (il frusciare delle foglie, il canto degli uccelli, i suoni dell'acqua, eccetera), gusto (il sapore di un frutto maturo, il gambo di un fiore in bocca, eccetera) possono essere continuamente stimolati attraverso il gioco della disposizione degli elementi naturali, ma anche dall'inserimento di speciali manufatti ed oggetti *a reazione sensoriale.*

---

[3] CHARLES BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, a cura di Gabriella Violato, Marsilio, Venezia 2002. Pag.51. Ed. orig. *Le peintre de la vie moderne*, Parigi 1863

[4] Cfr. AUGUSTO BOGGIANO, *Presentazione*, in LANDO BORTOLOTTI, GABRIELE PAOLINELLI, ANTONELLA VALENTINI, *I territori della Toscana. Atlante dei caratteri strutturali del paesaggio*, Regione Toscana, Giunta Regionale, Firenze 2005. Pag. 6. "La soggettività della valutazione estetica che ha caratterizzato tanta parte del nostro recente passato fatto di vincoli paesaggistici imposti dall'alto, non condivisi né pienamente motivati e descritti, deve essere superata ridefinendo i capisaldi di una figuratività e di un'estetica del paesaggio non discutibile e condivisa dalla generalità della popolazione. In virtù di un demenziale assunto che "è bello quel che piace", l'amenità dei luoghi è diventata troppo spesso opinabile a tutti i livelli e manovrabile con grande duttilità e spavalderia…".

5. Nel parco, spazio del libero gioco dell'immaginazione, possono trovare posto oggetti *a reazione poetica e fantastica.* Oggetti che non hanno altra funzione che quella di essere utilizzabili dall'immaginazione e di produrre una reazione estesica individuale. Sono oggetti per la mente, al servizio della memoria creativa e della fantasia, che inducono a lasciarsi andare al bello del pensiero immaginativo.

6. Il parco è spazio per la rappresentazione delle relazioni sociali, territorio di scambio culturale, un luogo dove andare anche solo per osservare uno scenario di vita e sentirsene parte. E' ambito per *homini ludentis*, del gioco all'aria aperta, in cui è bello sentirsi liberi di muoversi *naturalmente* in uno spazio ludico.

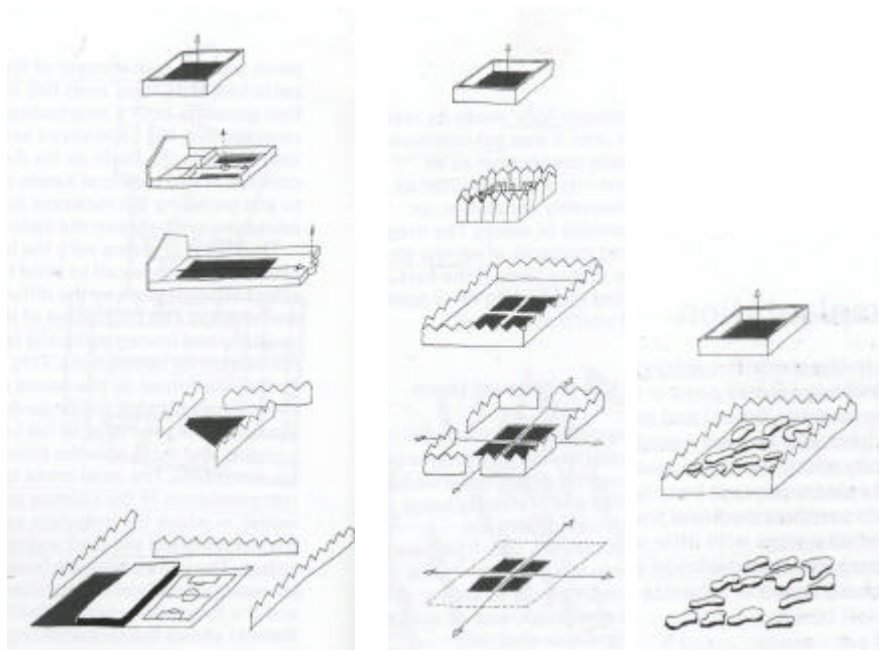
Per trasferire sul piano operativo queste considerazioni, scegliamo una *filosofia progettuale*, un *meccanismo guida* per la costruzione del parco, degli *strumenti*.
Il parco diventa un testo-narrativo che può essere composto come un racconto di figure sempre cangianti, e la narrazione un modo per dare forma ad idee etiche ed estetiche. Proiettando sul nostro lavoro le riflessioni del filosofo francese Paul Ricoeur, adottiamo un *modus operandi* che tenga conto di tre momenti di riflessione progettuale: *prefigurare, configurare, rifigurare*.
Tra gli strumenti, ipotizziamo l'esistenza di più *grammatiche del bello*, la cui applicazione ci potrebbe aiutare a rispondere ad importanti sfide culturali: far crescere i valori dell'immaginario collettivo oltre i principi dell'*estetica cum marketing*, e riconoscere che per tradurre in *segni* la *qualità* c'è bisogno di una grande dose di consapevolezza dei possibili piani di interpretazione e comprensione di *significati* e *significanti* prodotti.
Le quattro *grammatiche del bello* che abbiamo scelto (della natura, della fantasia, della visione, dei giardini) non offrono soluzioni *ready made* pronte per essere clonate, non sono ricettari di progettazione veloce, per una improbabile idea di bellezza da sfornare come un mix di ingredienti *artistici* misurati, ben calcolati. Sono strumenti di riflessione creativa: indicazioni progettuali che a nulla valgono senza quel lavoro di virtuoso affinamento che solo nella sperimentazione diretta si rivela possibile.
L'analogia parco/testo narrativo necessita una chiarificazione su come lavorare ad una struttura narrativa dello spazio: i tre sistemi base per la costruzione di un parco, limiti, *percorsi, unità spaziali omogenei* (qui definiti *cronotopi*), vengono presentati come *pattern narrativi*.
In ogni caso, l' uso di questi strumenti non assicura certo che il nostro parco-testo abbia alla fine valore estetico oggettivo e assoluto, ma maneggiare questi strumenti forse ci può aiutare ad arrivare vicino all'obiettivo: un sistema di segni che abbia la facoltà di costruire per il fruitore un percorso estetico ed estesico-emotivo ed un luogo *piacevolmente vivibile*. Resta da farsi carico di quel margine di a-scientificità e di inafferrabilità insito nel concetto di *bello*, e di arte. Un margine che ancor più che accettato, va protetto.

Sopra, una rappresentazione del mondo, in una xilografia del XIII secolo, *sotto* una vignetta di Tullio Pericoli per una campagna pubblicitaria del 2005, dell'agenzia Pirella.
Il giardino, fin dalle sue origini e per diverse culture, è stato considerato come rappresentazione terrena di un'armonia superiore, un *affaccio* sul trascendente, sul magico, sulla Natura divina e simbolica.
Quale *affaccio* dovrebbe offrire il parco contemporaneo? Di quale *mondo* potrebbe raccontare?

"Passiamo quindi a esaminare gli atti che creano un giardino:
modellare il terreno,
definire e collegare gli spazi con muri, sentieri e monumenti,
piantare e coltivare,
tessere disegni di memoria con nomi, immagini e ricordi,
prendere possesso del sito mediante rituali di abitazione"[5].

I due atlanti dei parchi di Barcellona e Berlino presentati a chiusura della seconda parte, mostrano che nelle *città mutanti*, oltre alla ricerca di nuove *figure di natura*, si manifesta una forma del pensiero sulla *processualità* dei tempi naturali e dei cicli della storia. Si è determinata una nuova *speranza progettuale* che, riannodando il filo tra Arte e Tecnica, si preoccupa di sanare brani di natura *corrotta* e congiungere frammenti di territorio urbanizzato, proponendo soluzioni che operano al contempo sul piano compositivo-formale, economico ed ecologico-ambientale.
In un'epoca in cui anche l'essere umano pare poter perdere la sua *aura,* la tradizionale antinomia artificiale/naturale non è più tanto evidente. Nei parchi e negli spazi aperti delle città europee che si espandono, si segnala un rinnovato senso etico *di* e *per* la natura[6], ed una attenzione per una ricerca estetica in grado di plasmare nuove forme del *Bello* operando *con* e *nella* natura.
Dalle certezze dei manuali del XIX secolo, in cui si trovavano codificate le regole del gusto prevalente entro uno spettro categoriale ben preciso, siamo passati nella nostra epoca al politeismo ed all'irrequietezza semantica del *Bello*, tema trasversale rispetto a tutte le sfere della cultura e della comunicazione di massa. Dopo la *tirannia* assolutista dell'ideologia figurativa della natura pittoresca coltivata nei parchi di matrice Ottocentesca, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso si è cominciato a lavorare in forma diffusa alla costruzione dei nuovi *bei paesaggi*.
I paesaggisti contemporanei sono consapevoli del fatto che quella con cui oggi ci si confronta è soprattutto una *natura* inquinata, geneticamente modificata, manipolata e offesa. Una natura *di secondo livello*[7]*.* Il tema centrale del progetto paesaggistico è oggi rappresentato dalla riqualificazione delle aree dismesse, dalla bonifica dei siti contaminati, dalla rifigurazione dei cosiddetti *paesaggi in attesa*: l'obiettivo è creare, oltre a nuove immagini estetiche, nuovi luoghi dell'abitare e di riproduzione di risorse naturali per società destinate a vivere una condizione prevalentemente urbana.
Il giardino è diventato allora una metafora etica per le società del XXI secolo.
Guarda caso l'inizio del 2000 è stato accolto a Parigi con una importante esposizione, *"Le Jardin Planétaire*", organizzata alla Grande Halle de La Villette da Gilles Clément[8], instancabile

[5] CHARLES W. MOORE, WILLIAM J.MITCHELL, WILLIAM TURNBULL,JR, *La poetica dei giardini,* Franco Muzzio Editore, Padova 1991. Pag. XII.
[6] Come ben fa notare E. K. MEYER: "I movimenti ambientalisti, la rinnovata popolarità della letteratura naturalistica, il diffondersi dell'arte negli *earthworks*, la crescita dei programmi universitari sul progetto e sulla storia dell'architettura paesaggistica, sono soltanto alcuni esempi dell'avvenuto cambiamento del concetto di natura che, da interesse marginale nella cultura moderna, è divenuta l'interesse centrale nella cultura postmoderna. Secondo lo studioso tedesco Andreas Huyssen, questo mutamento, che ha visto l'ecologia passare da un ruolo marginale per assumere un valore centrale, è una delle più importanti caratteristiche della cultura postmoderna occidentale". ELIZABETH K. MEYER, *Prefazione*, in ISOTTA CORTESI, *Il parco pubblico. Paesaggi 1985-2000*, Federico Motta Editore, Milano 2000. Pagg. 6-7.
[7] Con riferimento alle riflessioni esposte da FABRIZIO DESIDERI (Docente di Estetica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze) nel corso della lezione del 5/11/2002 tenuta al DUPT della Facoltà di Architettura, su invito del Prof. Gabriele Corsani nell'ambito dell'attività didattica del Dottorato in *Progettazione Paesistica*.
[8] Paesaggista francese ormai di fama internazionale, figura tra gli autori del Parc Citroen di Parigi.

promotore dell'idea del *jardin en mouvement*. Obiettivo della mostra parigina dichiaratamente enunciato: "reconcilier l'homme et la nature", e suggerire come è possibile fare coincidere "rispetto della natura ed estetica dello spazio verde"[9].
Nella filosofia del suo ideatore, il giardino planetario "propone una relazione tra uomo e natura in cui l'attore privilegiato - il giardiniere, cioè il cittadino planetario – agisce localmente nel nome e nella coscienza dell'intero pianeta"[10].

Evoluzione dei modelli spaziali di giardino, piazza, e parco come trasformazione dell'*hortus conclusus*, secondo una elaborazione di Rob Aben e Saskia de Witt. Per tutte e tre le tipologie, la stessa origine: un luogo chiuso tra mura che trova la sua relazione con l'infinito dialogando con il cielo e lo spazio celeste. Il giardino nella storia dell'arte è indagato come microcosmo che riproduce un'armonia superiore a quella terrena.

Per Clèment tutto il pianeta è giardino: con questo enunciato, viene fatto appello ad un principio di responsabilità individuale, fondata su una comune coscienza ecologica, per orientare ogni azione di trasformazione. Curare il pianeta come un *giardino*, osservando e rispettando i cicli della natura (anche quando si tratta di una natura manipolata), riconduce l'attenzione, in forma pratica, ai concetti di finitezza e limite come valori positivi per formare i modelli culturali dei prossimi anni, e rendere sostenibille lo sviluppo futuro.
Soprattutto nel nord Europa, buona parte della produzione contemporanea di parchi urbani lavora in questa precisa direzione culturale, nel solco di una sostenibilità silenziosa. Si legge un messaggio, nascosto in evidenza: svincolarsi dal *patriottismo anagrafico* e *dall'edonismo mordi e fuggi* tipico della condizione postmoderna. Sono gli atteggiamenti, tutt'ora dominanti nella cultura di massa, che ci hanno portato ad essere pericolosamente succubi della realtà del presente, del contingente, *smemorati* da una parte e incapaci di immaginazione proiettiva dall'altra. Invece:

"piantare un nuovo albero è uno dei più nobili atti di ottimismo. (…) Alcuni amici tedeschi ci dicono che negli anni bui del nazismo le vendite di querce nei vivai, per esempio, precipitarono quasi a zero: la gente acquistava invece robinie e altre *piantacce* che avrebbero fatto ombra subito, senza consegnare nulla alla generazione non ancora nata. Nel nostro tempo frammentato e disperatamente ambiguo, i ritmi delle

[9] Cfr. *Le jardin planétaire,* estratto da Télérama, opuscolo informativo della Mostra tenutasi dal 15/9/1999 al 23/1/2000 alle Grande Halle de La Villette, Parigi.
[10] ALAIN ROGER, *Il giardino planetario*, in "Lotus navigator" N°2, Numero monografico *I nuovi paesaggi*, Electa, Milano 2001. Pagg. 70 – 89.

stagioni e i cicli della crescita e decadimento di cui ci occupiamo con la cura di un giardiniere ci consentono ancora di sentire di appartenere a un disegno più grande"[11].

Paradiso. Un disegno di Sandro Botticelli (1445 – 1510) come illustrazione della *Divina Commedia.*

La *Espiral Arbrada* del Parco *Sol y Ombra* a Barcellona. Progetto di Beverly Pepper.

L'attualità dell' arte dei giardini nella costruzione dell'immaginario urbano

Quando nel 1958 Giulio Carlo Argan curò la voce *Giardino e parco* per l'Enciclopedia Universale dell'Arte, concentrò in tre punti secchi i concetti definitori della tradizionale arte dei giardini. Secondo Argan, in sintesi, l'arte dei giardini:

- rispecchiava la concezione di una natura "bella" e salutare, propizia all'esistenza umana;
- comportava l'idea che il bello possa essere isolato e valorizzato attraverso una scelta delle forme naturali;
- assumeva che il bello naturale può essere perfezionato dall'intervento artistico[12].

Rispetto al panorama di esperienze fiorite negli ultimi due decenni, possiamo rivedere questi tre punti assumendo che l'arte dei giardini contemporanea:

---

[11] Charles W. Moore, William J.Mitchell, William Turnbull,Jr, *La poetica dei giardini,* Franco Muzzio Editore, Padova 1991. Pag. 11.

[12] Cfr. Giulio Carlo Argan, op. cit., Pag. 155 - 159.

- rispecchia la concezione di molte Nature belle, tutte propizie all'esistenza umana;
- comporta l'idea che il bello coltivato nel giardino possa essere esteso e distribuito nel paesaggio urbano, e che il bello possa essere creato o attraverso l'utilizzo di forme naturali, o la *rivelazione* della bellezza della natura spontanea, oppure *esaltato* grazie alle infinite possibilità di ibridazione tra *natura naturale* e *natura artificiale*;
- considera sia che il bello naturale possa essere perfezionato dall'intervento artistico, sia che il brutto artificiale possa essere riscattato dall'intervento della natura.

In termini più generali, nel parlare di arte dei giardini come della disciplina di riferimento per il progetto contemporaneo degli spazi di natura in città, e nella riconsiderazione dell'importanza della presenza del *giardino*, paiono esplicitarsi due istanze culturali: la naturalità come valore reale, la ricerca di una qualità urbana diffusa.
Ritornare al giardino, come figura reale e come categoria ideale, significa voler costruire *spazi eutopici* in cui vivere, *luoghi* "per un'esperienza di relazione con il mondo da parte di un essere essenzialmente situato in rapporto ad un ambiente"[13].

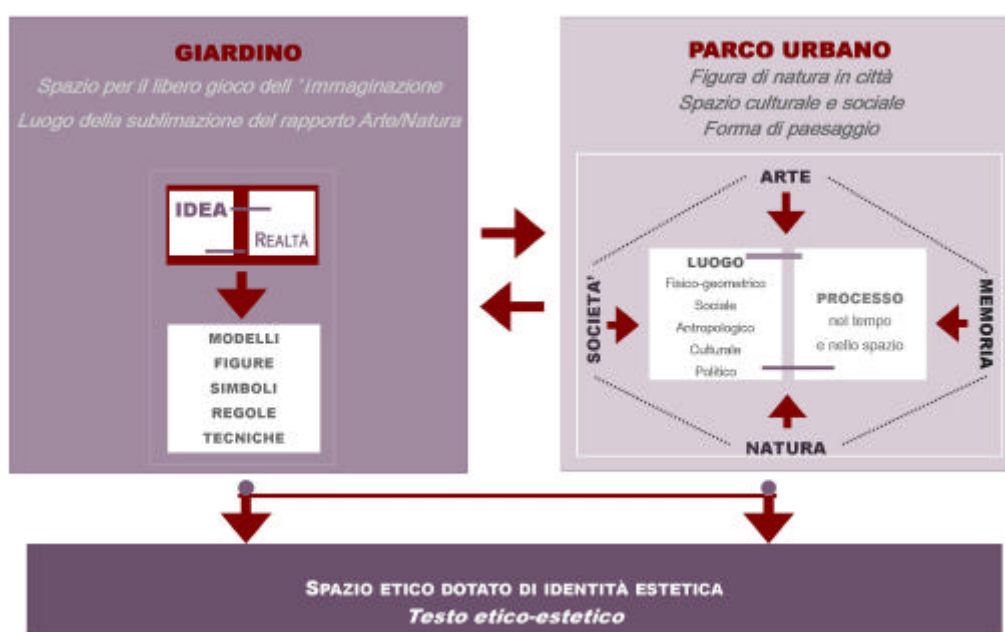
"Elemento della natura, l'uomo ha bisogno del suo giardino per vivere in un ambiente idoneo, luogo della vita umana associata, spazio etico della comunicazione e della vita attiva; ambito dell'origine, tema comune alle differenti culture e aspirazione teleologica di alcune."[14]

L'idea di innovazione permanente lanciata dalla modernità trova così l'opportunità di essere giocata come valore, con il recupero dei concetti di limite, di finitezza, di memoria. Limite delle possibilità di controllo dell'uomo tecnologico sulla natura e sulle sue capacità di porsi come implacabile trasformatore, finitezza nella disponibilità delle risorse naturali e ambientali, memoria storica e culturale dei luoghi e dei segni, antropici e naturali, che hanno caratterizzato attraverso il tempo l'identità di un territorio e lo hanno formato come paesaggio [15]. Le strategie e le politiche sulla sostenibilità dello sviluppo e delle trasformazioni ci indicano questa strada.
E' in questo senso che il *giardino* diventa una *metafora etica*: come spazio eletto di coltivazione e di cura della natura, dei valori etici e degli ideali estetici di una società.
I parchi della città contemporanea, destinati ad ospitare le nuove ritualità sociali e pubbliche prodotte sotto la spinta della modernizzazione, possono costituire l'occasione per stimolare modelli di vita *rurbani*, in cui dare spazio a forme di agricoltura, selvicoltura e orticoltura urbana, e diventare quindi luoghi di produzione di cultura della natura e di natura stessa.
Attento all'incidenza degli esiti finali del progetto sui piani ambientale, economico ed estetico-sensoriale, il progettista-artista-giardiniere del XXI secolo è chiamato a mostrare alta capacità di ascolto e di visione dei processi culturali, naturali ed ecologici, ad essere abile nello sperimentare misure, forme e strategie per la riqualificazione dei brani di natura *corrotta* e di città degradata.
I nuovi parchi urbani possono diventare *belle realtà*, se progettati come immagine di una chiara idea della *bella natura* che si vuole. Come spazi etici, rappresentano le *espressioni figurali* più recenti di una attività antichissima dalla duplice finalità, estetica e utilitaristica: l'arte di coltivare la natura. Le loro radici culturali passano attraverso stratificazioni di idee e forme del *Bello* prodotte in millenni di ricerca e sperimentazione.
Da queste stratificazioni, è derivata la pluralità di poetiche e di meccanismi compositivi attualmente in uso e che ha prodotto la eccezionale *varietas* delle nuove immagini paesaggistiche.

---

[13] Da MICHEL DE CERTEAU, richiamato in MARC AUGÈ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, elèuthera, Milano 1993. Pag.75.
[14] MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma 2002. Pag.165.
[15] Tutte questioni che poi sono alla base del contemporaneo concetto di sviluppo sostenibile e di uso sostenibile delle risorse.

Il giardino testo etico ed estetico: una incursione nell'estetica semiologica

Il parco contemporaneo, per rappresentare una effettiva declinazione del giardino, dovrebbe essere progettato come un luogo dove si rappresenta la "bellezza di una natura che sembra arte, e (la) bellezza di un'arte che modella la natura secondo un proprio ideale"[16].
Partendo da questo presupposto, nella seconda parte della ricerca abbiamo privilegiato una lettura estetico-fenomenologica del parco contemporaneo, valutato come espressione di una precisa poetica e come risposta ad un particolare clima estetico. Si è partiti dalla constatazione che la sua *immagine reale* viene determinata dalla capacità creativa e dalla sensibilità del progettista ad interpretare, o addirittura anticipare, gli ideali estetici proprio del suo tempo, il *genius loci*, ed anche dalla sua scelta rispetto all'applicazione di un determinato meccanismo compositivo e di articolazione dello spazio. Questa operazione di analisi critica ci ha portato ad adottare delle *categorie etiche-estetiche* per illustrare il pluralismo figurativo del panorama attuale.

Uno schema che esemplifica il tema delle corrispondenze ontologiche tra giardino e parco urbano. Il giardino, costituisce il termine di riferimento ideale e reale per il progetto di parco urbano, che può trarre nutrimento dalla sua produzione storica di modelli, simboli, regole. Il parco, intreccio inestricabile di società, memoria, arte, natura, è sempre leggibile come *luogo*, uno spazio etico dotato di una sua identità estetica, e come *processo,* una forma di paesaggio soggetta ad incessanti dinamiche di cambiamento.

Ora l'attenzione si sposta sul parco inteso come categoria progettuale, come oggetto di produzione da parte di una pratica etico-estetica (chi progetta interpreta le richieste della committenza e le necessità dei fruitori e le trasforma in un prodotto etico ed estetico) e come sorgente di produzione di esperienza estetica (per i fruitori).
Contesto, forma e *colore* sono i tre temi di riflessione progettuale costante.
Giardino e parco sono spazi in cui si attua una relazione spazio-temporale tra segni, e per questo sono analizzabili come *testi*[17] eterogenei, a carattere *etico-estetico*.
Fornita di un suo proprio vocabolario progettuale, e di suoi propri *sistemi di segni* ,[18] l'arte dei giardini può essere analizzata ed utilizzata come un linguaggio, che evolve e cambia, ma che

[16] Rosario Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini e Associati, Milano 1988. Pag. 111.
[17] In semiotica ogni sistema di segni è, per definizione, un testo. Il testo è l'unità fondamentale dell'attività comunicativa umana. Per segno si intende una unità comunicativa che compone un messaggio: rinvia a qualcosa in virtù di una codificazione.

nel cambiare continua ad obbedire ad insiemi di regole costanti nel tempo, più che prescrittive, descrittive.
Questa interpretazione di parco e giardino come sistemi di *segni* e di *regole* rimanda direttamente alle prospettive aperte dalla estetica semiologica, ed alla possibilità di affrontare uno studio dell'arte dei giardini e del paesaggio intesa come processo comunicativo[19], oltre che espressivo.
Uno studio di questo tipo è stato proposto da Carlo Socco, che sulla testualità del paesaggio e su una sua possibile interpretazione come testo a funzione estetica ci ha fornito uno stimolante contributo[20]. Socco, che utilizza gli studi semiotici di Eco come bussola di orientamento teorico-scientifico, privilegiando una lettura di tipo *visiva*, precisa che possiamo considerare il paesaggio come un intreccio di tre tipi di segni visivi:

1.*segni intenzionali*, rappresentati da quegli oggetti prodotti intenzionalmente dall'uomo per comunicare un messaggio;

2. *segni inintenzionali,* costituiti da tutte quelle modificazioni del territorio prodotte dall'uomo senza una intenzione comunicativa;

3. *segni naturali,* costituiti da tutte le manifestazioni visibili dell'opera della natura[21].

Il giardino, porzione di paesaggio in cui si manifesta come teorizzava Assunto "una esteticità raccolta" e che è sempre espressione di un processo formativo intenzionale, per Socco è un intreccio che si compone del gioco tra *segni intenzionali* e *segni naturali.* Il giardino è un luogo in cui un *soggetto-autore* ha voluto comunicare determinati significati a possibili *soggetti-lettori*.
Il lettore "si trova di fronte ad un problema di interpretazione di un testo intenzionale e l'interpretazione non è soddisfacente se non si possiede il codice usato dall'autore: ad esempio, non è possibile interpretare correttamente il giardino islamico senza conoscerne il simbolismo paesaggistico del Corano"[22].
Rispetto a quest'ultima osservazione, dal nostro punto di vista per il progetto di uno spazio pubblico è valida piuttosto un'altra osservazione: il progettista di parchi urbani, che sono spazi pubblici e forme di paesaggio, dovrebbe sentirsi un *soggetto co-autore* con i *soggetti-lettori* per lavorare con profitto sia sul piano dell'espressione che sul piano della comunicazione.
Il testo dovrebbe risultare chiaro e comprensibile ad un livello base e funzionare rispetto ad un processo di significazione elementare, utilizzabile dal fruitore reale.
Molto utile a questo proposito è lo schema riportato nella pagina seguente, tradotto da Carl Steinitz[23], e in cui si esemplificano le varie possibilità di interazione nel rapporto progettista/utente dell'opera.

---

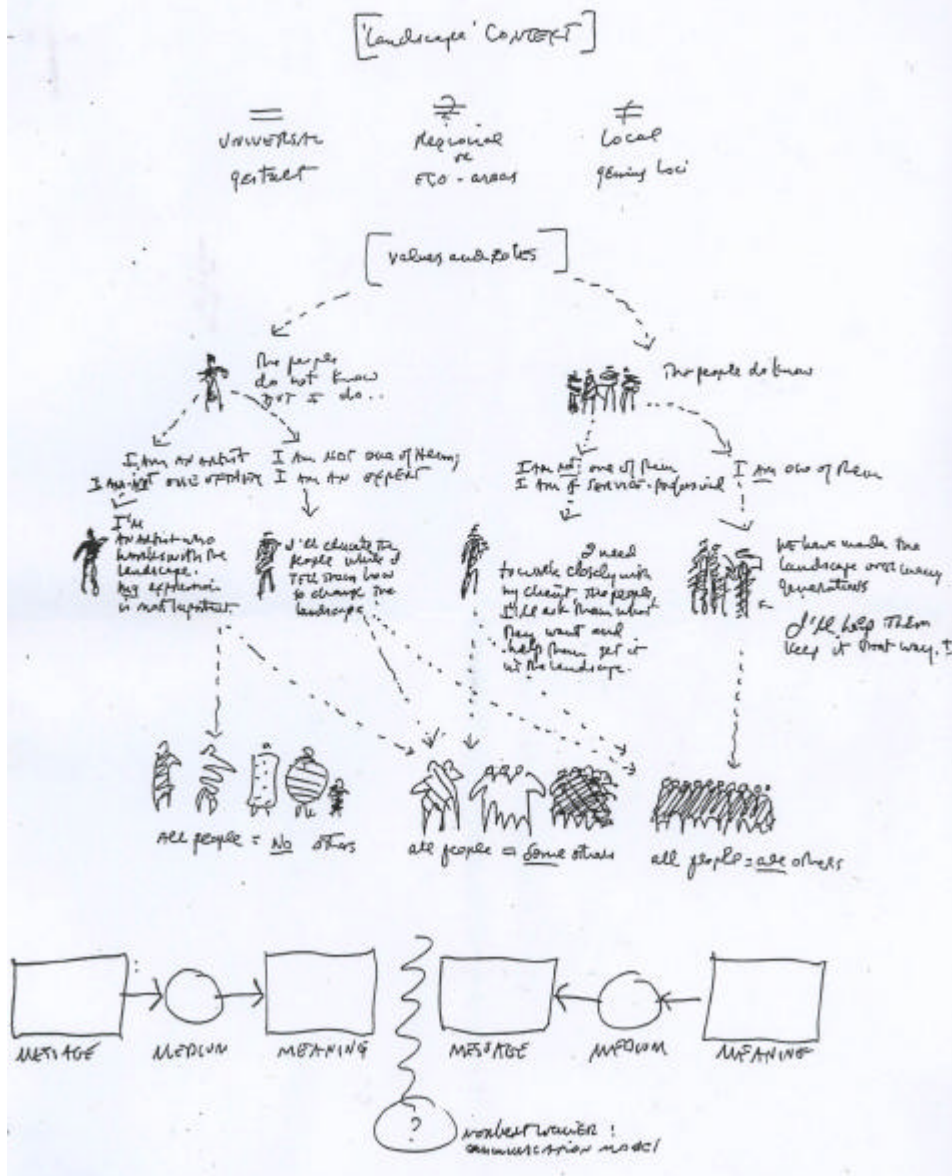
[18] Il segno si compone di un significante (supporto espressivo del segno) e di un significato (ciò a cui si riferisce un segno). Il segno è pertanto un'entità bifacciale che implica due componenti inscindibili, una percettibile o sensibile, l'altra intelleggibile o razionale.

[19] Cfr. UMBERTO ECO, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968. Pag. 408.

[20] CARLO SOCCO, *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino 1998. "Il problema è di partire da una ridefinizione dell'esteticità. Per capire come funziona il paesaggio geografico, c'è bisogno di uno sguardo scientifico sul mondo delle cose; per capire come funziona il paesaggio estetico, c'è bisogno di uno sguardo scientifico (o semiotico) sul punto di vista estetico". (pag.11).

[21] Cfr. CARLO SOCCO, op.cit., pag. 20.

[22] CARLO SOCCO, op.cit., pag. 21.

[23] CARL STEINITZ (Harvard University) ha illustrato lo schema nel corso di un seminario organizzato su invito del Prof. Guido Ferrara per il *Master in Paesaggistica/Dottorato in Progettazione Paesistica* dell'Università degli studi di Firenze, presso il DUPT di Firenze, l'11 marzo 2005.

Possibili approcci del progettista di paesaggio al processo di elaborazione creativa in rapporto ai fruitori, secondo lo schema di Carl Steinitz. I valori in gioco, rispetto al tema di riferimento progettuale primario, il *contesto,* sono di tipo universale (Gestalt), regionale, locale (*genius loci*). A partire da questo bagaglio di referenze culturali, il progettista può assumere due atteggiamenti mentali, rispetto al suo ruolo: quello di tipo *modernista*, di chi è convinto di conoscere la *verità* e di avere tutti i giusti strumenti (io so come fare, la gente comune no), oppure quello di tipo fortemente partecipativo: gli altri sanno cosa si deve fare. Da questi due atteggiamenti base, scaturiscono a caduta altri *bivi* di scelta, a seconda che il progettista assuma un ruolo del tipo *ho il genio dell'artista*, o dell' esperto, o del professionista al servizio di una comunità, o si cali integralmente nei panni del cittadino *qualunque* che lavora con gli altri. E' chiaro che, al variare del tipo di approccio, il prodotto finale, il progetto, assumerà rispetto al processo comunicativo una variazione di senso e significato. Steinitz sostiene che normalmente l'atteggiamento più corretto, che permette di arrivare a risultati più soddisfacenti, è quello che si colloca nel flusso centrale. Il procedimento ottimale *in medium stat* .

Il processo comunicativo

Negli studi semiotici, ogni processo comunicativo prevede il passaggio di un segnale da una fonte, attraverso un emittente, lungo un canale, a un destinatario, e quando il destinatario è un essere umano, allora siamo in presenza di un processo di *significazione*, che richiede una *interpretazione*.
Torna utile a questo punto, fare un richiamo ad Eco quando, nei suoi studi sulla semiologia dell'architettura, parla di *segno architettonico*, in cui è possibile riconoscere "la presenza di un significante il cui significato è la funzione che esso rende possibile", e di *codici architettonici*, proponendone una classificazione in *sintattici* e *semantici.*

I *codici sintattici* fanno riferimento ad una *certa grammatica del costruire*, e si riallacciano ad una logica strutturale propria della scienza delle costruzioni (la forma architettonica si scinde in travi, solai, volte, mensole eccetera, dice Eco).

I *codici semantici* comportano due generi di articolazione:
1. degli elementi architettonici (che si suddividono in elementi denotanti *funzioni prime* - tetto, terrazzo,finestra, eccetera -, elementi connotanti *funzioni seconde* simboliche - metopa, frontone, colonna, eccetera -, elementi denotanti caratteri distributivi e connotanti *ideologie dell'abitare* -aula comune, zona giorno e zona notte, eccetera);
2. in generi tipologici (tipi sociali, tipi spaziali, eccetera).

Eco sottolinea che questo genere di codificazioni mettono in forma soluzioni già elaborate, stabiliscono *schemi fatti* , non possibilità generative. Sono codificazioni di *tipi di messaggio.*
Ma dato che l'architettura è una forma di comunicazione di massa (poiché si rivolge a gruppi umani per soddisfare alcune loro esigenze e persuaderli a vivere in un determinato modo) e che come tale presenta le stesse caratteristiche[24] di altri *media*, deve essere capace di generare nuovi messaggi e non sclerotizzarsi su codici chiusi. Per comunicare deve allora prescindere dai propri codici, e appoggiarsi su altri, esterni, che Eco definisce *antropologici*. Dove per *codice antropologico* si fa riferimento a "fatti riguardanti l'universo dei rapporti sociali e delle determinazioni ambientali, ma visti *solo in quanto già a loro volta codificati*, e ridotti dunque a sistema culturalizzato".
Pensiamo al codice-lingua che "mette in forma un sistema di relazioni possibili dalle quali si possono generare infiniti messaggi"[25], e, ad esempio, agli studi sulla prossemica, sulla teoria della percezione visiva, eccetera.
L'architettura, facendo riferimento ad altri codici, deve tendere allo *sconvolgimento dei sistemi di attese retoriche e ideologiche*, senza per questo negare i codici stessi. All'architetto spetta dunque il compito di "progettare funzioni prime variabili e funzioni seconde aperte" e di "configurare le sue forme significanti in modo che possano far fronte ad altri codici di lettura", sapendo che deve saper anticipare e accogliere i movimenti della storia, non promuoverli[26].
Teniamo presenti queste indicazioni e prendiamole per buone: più avanti ne faremo uso.
Nell'ambito delle nostre riflessioni alla ricerca di strumenti utili per il progetto di parco urbano, un'entità fisica in bilico tra l'oggetto architettonico (un manufatto etico ed estetico con funzioni abitative e d'uso) e l'opera d'arte (un prodotto dell'intelligenza umana che produce un effetto estetico, spinge ad un giudizio di valore, e dipende da specifiche tecniche o modalità di produzione), importanti sono anche le prospettive di ricerca dell'estetica semiologica applicate appunto alla critica d'arte.
La semiologia applicata all'arte presuppone che:
"- l'arte sia un linguaggio,
- che la qualità estetica, necessaria perché un oggetto sia artistico, possa essere spiegata *anche* come dipendente dal modo di comunicare degli stessi oggetti artistici;

[24] Dice Eco che il discorso architettonico
[25] UMBERTO ECO, op.cit. Milano 1968. Pag. 224.
[26] UMBERTO ECO, op.cit. Milano 1968. Pagg. 246 - 249.

- che l'effetto estetico trasmesso al destinatario dipenda *anche* dal modo con cui i messaggi artistici sono costruiti"[27].

Non proveremo neanche a sfiorare i termini del dibattito culturale che ha impegnato semiologi, critici ed esperti su ciascuno dei punti sopra enunciati. Prendiamo invece queste premesse per valide: il nostro obiettivo non è fare della critica d'arte, bensì individuare degli strumenti di lavoro che ci possano aiutare a capire come formare *specie di spazio estetico* che, ontologicamente, sono fenomeno di espressione, comunicazione e di significazione.
L'intento è, molto semplicemente, di intraprendere un percorso promettente che funzioni un po' come quello di una caccia al tesoro infinita: percorrendolo si raccolgono indizi, suggestioni, sollecitazioni piuttosto che indicazioni esattamente definite e rigorosamente predeterminanti.

Arte dei giardini e testualità estetica

A distanza di quasi quarant'anni, i primi studi sopracitati di semiologia dell'architettura condotti da Eco[28], anche riletti in una prospettiva storica, ci consentono di avvalerci di un robusto appoggio teorico.
Le ricerche di estetica semiologica, dagli anni Sessanta del Novecento ad oggi, sono proseguite in varie direzioni: lo stesso Eco ha avuto modo di ritrattare e perfezionare alcuni aspetti della sua ricerca[29] da lui considerati più deboli, e certo allo stato attuale molti sono i contributi più aggiornati a cui si potrebbe fare riferimento.
Ma come si è già accennato, non vogliamo entrare in territori teoretici ed epistemologici in cui il rischio di sperdersi è assoluto. Se l'intento è di delineare un percorso teorico e di metodo plausibile, adatto ad applicare la riflessione estetica alla progettazione dei parchi, cerchiamo piuttosto di tracciare una linea di chiarezza rispetto a quanto fino ad ora elaborato, tenendo per buoni alcuni punti fermi, sulla cui validità esiste un'ampia letteratura a favore.

Procediamo quindi secondo un preciso ordine interpretativo.

1. Riprendiamo la ricerca già citata di Socco sulla testualità del paesaggio e scegliamo, per analogia, la definizione di parco urbano come *testo* composto da un intreccio di *segni,* che distinguiamo qui in *intenzionali artificiali* (manufatti e arredi, composizione spaziale, eccetera) *intenzionali naturali* (elementi naturali progettati nella loro collocazione spaziale e nella loro definizione: piantagioni arboree ed arbustive, associazioni botaniche, movimenti di terra) e *naturali* (agenti climatici, vegetazione spontanea, presenza di microfauna e avifauna eccetera).

2. *Fare un parco,* che è forma[30] di paesaggio urbano equivale allora a scrivere un testo che contiene una *narrazione per immagini mutevoli*. Si tratta di un testo *etico-estetico*: un sistema di segni che ha come obiettivo, oltre alla soddisfazione di determinate funzioni, la costruzione per il fruitore di un percorso estesico-emotivo. Analogamente al testo estetico letterario, il testo-parco viene fruito dal visitatore non come oggetto da interrogare con domande specifiche, bensì come apparato in grado di suscitare domande[31], rispondendo al contempo ad esigenze funzionali precise.

---

[27] OMAR CALABRESE, op.cit., 1985. Pag.VI.
[28] Contenuti in una opera chiave, uscita in prima edizione quando il dibattito culturale sui fondamenti ed il campo di applicazione della semiotica era appena abbozzato
[29] Si veda al riguardo anche le considerazioni contenute nel capitolo 3, *Tradizione e problemi della semiotica* di OMAR CALABRESE, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 1985.
[30] Dove per *forma* si intende qualsiasi configurazione percettiva cui siamo in grado di attribuire un qualche tipo di completezza.
[31] Cfr. DANIELE BARBIERI, *Nel corso del testo*, Bompiani, Milano 2004. Pag. 287

3. *Fare un parco* significa, oltre che dare espressione a dei valori, innescare un processo comunicativo: qualcosa che comporta una operazione di *significazione* (da parte del progettista, del committente) e di *interpretazione* (da parte dei fruitori). Volendo semplificare, nel processo *fare un parco* possiamo individuare un sistema di relazioni in cui si ha: una committenza (la società: amministrazioni pubbliche, enti privati, i cittadini), degli autori (progettista/i, i cittadini), un'opera (il parco), dei fruitori (il cittadino-utente-*destinatario*), un messaggio (il contenuto etico-estetico), dei codici di progettazione, dei codici di interpretazione[32]. Dal modo in cui è costruito dipende l'effetto estetico trasmesso al destinatario, che è, di norma, non solo il cittadino comune (con le sue esigenze pratiche, da utente con dei bisogni: portare a passeggio il cane, portare i bambini a giocare, fare attività sportiva…), ma anche l'uomo comune (con le sue richieste *futili*: un luogo in cui sognare, un albero sotto cui appisolarsi, dei fiori da annusare…). Il parco urbano è il *medium* tra chi compone un messaggio (il progettista) e chi ne legge il significato (i fruitori). Perché il processo di codificazione del messaggio funzioni, il progettista si deve preoccupare di utilizzare prima di tutto un codice condivisibile dall'utente.

4. Il parco urbano è l'opera aperta di *un'arte dei giardini e dei paesaggi,* che ha alle sue spalle una tradizione millenaria di sperimentazioni e invenzioni sulle modalità di articolazione degli spazi e dei piani, sull'organizzazione del sistema di percorsi e della struttura nella sua definizione generale e per singole parti, sull'uso del colore, delle associazioni botaniche, delle forme, delle *textures* e così via.

Mettendo insieme tutte queste considerazioni, possiamo concludere che è possibile fare appello a codici e sistemi grammaticali, la cui conoscenza ed il cui uso nulla hanno a che vedere con le mode, le tendenze, l'ideale estetico del momento, ma che rimandano ad una interpretazione del *Bello* dei luoghi come fondamento di una *eutopia* del contemporaneo, in cui l'esperienza estetica diventa una possibilità reale e accessibile a tutti, nella vita di tutti i giorni.
Come è possibile tradurre in azioni queste proposizioni? Di quali strumenti è possibile disporre? Dagli studi semiotici e pre-semiotici sui testi narrativi possiamo trarre vari spunti. In particolare, il noto lavoro dell'etnologo e studioso di letteratura sovietico Vladimir Ja. Propp[33], sulla struttura delle fiabe popolari, ce ne offre molti.
Nel 1927, Propp pubblicò un noto studio in cui la fiaba popolare veniva individuata come rispecchiamento della struttura di antichi riti.
Propp giunse a formulare alcuni principi, tra cui:
1. gli elementi costanti, stabili della favola sono le *funzioni* dei personaggi, indipendentemente dall'esecutore e dal modo dell'esecuzione;
2. il numero delle *funzioni* che compaiono nelle fiabe di magia è limitato, legato a trentuno funzioni fondamentali;
3. la successione delle *funzion*i è sempre la stessa[34].

Propp individua con il suo sistema trentuno funzioni[35], e queste, con le loro varianti (i loro contrari, ad esempio un divieto può essere rappresentato da un ordine positivo) ed articolazioni interne, bastano a descrivere le forme delle fiabe.

---

[32] Per una più approfondita conoscenza del tema, che richiederebbe qui di procedere con (pericolosi) sconfinamenti nel campo semiotico, difficilmente controllabili nella loro estensione e precisione scientifica, si rimanda agli studi di semiologia dell'architettura condotti in particolare da UMBERTO ECO, nell'opera già citata (1968), pagg. 191-249.
[33] Vladimir Jakovlevic Propp (1895 – 1970, Pietroburgo), insegnò lingua e letteratura russa ed in seguito letteratura tedesca all'Università di Leningrado. Studioso del folclore, dedicò gran parte dei suoi studi all'indagine degli elementi delle fiabe popolari; il suo metodo è stato esteso anche all'ambito narrativo.
[34] VLADIMIR JAKOVLEVIC PROPP, *Morfologia della fiaba – Le radici storiche dei racconti di magia,* Grandi Tascabili Newton, Roma 1992. Pagg.26 – 57.
[35] Le funzioni di Propp per descrivere la forma della fiaba sono, in ordine: "allontanamento, divieto, infrazione, investigazione, delazione, tranello, connivenza, danneggiamento, mediazione, consenso dell'eroe, partenza dell'eroe, l'eroe messo alla prova dal donatore, reazione dell'eroe, lotta tra eroe e antagonista, l'eroe marchiato, vittoria sull'antagonista, rimozione della sciagura o mancanza iniziale, ritorno dell'eroe, sua persecuzione, l'eroe si salva, l'eroe arriva in incognito a casa, pretese del falso eroe,all'eroe è imposto un compito difficile, esecuzione del compito,

Dice Propp "le funzioni sono assai poco numerose mentre i personaggi sono numerosissimi. Si spiega così il carattere duplice della fiaba: la sua incredibile multiformità, la sua eterogeneità e il suo carattere pittoresco, e dall'altro lato, la sua non meno sorprendente uniformità, e la sua ripetitività"[36]
Anche se non tutte le funzioni debbono per forza essere presenti in tutte le fiabe, è possibile riconoscere comunque sempre una articolazione della narrazione per *pattern.*
"A noi le <<funzioni>> interessano perché possiamo usarle per costruire infinite storie, come con dodici note (trascurando i quarti di tono, e sempre restando chiusi nel limitato sistema sonoro dell'Occidente prima della musica elettronica) si possono comporre infinite melodie"[37] dice lo scrittore Gianni Rodari, ed allo stesso modo queste osservazioni interessano anche chi è alle prese con la progettazione di un parco. Come? In più modi, tutti promettenti.
Intanto si possono provare a formulare dei principi, come ha fatto Propp, anche se magari i nostri possono risultare a questo punto quasi banali:

1. gli elementi materiali costanti, stabili per ogni progetto di parco, e che il progettista è tenuto a considerare indipendentemente dalla *specie* e dalla eventuale categoria etica/estetica sono: contesto e limiti, sistema dei percorsi, unità spaziali interne (elementi che denotano le *funzioni prime*, rifacendosi alla semiologia architettonica di Eco). Con questi, intesi come insiemi di elementi-materiali, e come *significanti*, si può lavorare sul piano della comunicazione e si agisce sul *mondo reale.*

2. Le forze in gioco *strutturanti*, agenti in misura variabile, sono sempre Arte, Memoria, Natura e Società: in ogni parco urbano il fruitore dovrebbe poter percepire che è attraverso una giusta interazione tra questi elementi che lo spazio è stato formato. Lavorando con queste forze consapevoli del loro potenziale semantico e simbolico, si agisce sul piano dell'espressione, si mettono in gioco le relazioni tra i diversi codici di significazione, ed i *significati,* e ci si apre al *mondo ideale,* allo spazio dell'immaginazione.

3. Uso del tempo libero, esperienza diretta di uno spazio naturale reale, socializzazione, conservazione di *vuoti* e di natura dentro la città, sono tra gli obiettivi primari di tipo *utilitaristico* più diffusi per la costruzione di un parco: su questi viene calibrato il programma di interventi di tipo funzionale (inserimento di zone per attività ludiche, sportive e ricreative, spazi di incontro; di elementi di paesaggio naturale: fasce arborate, macchie boscate, siepi, prati, fioriture; architetture per servizi (chioschi, pergole, *folies*); piccoli lotti per la coltivazione (aule botaniche, orti didattici, giardini di comunità, eccetera).

4. Un parco dovrebbe essere pensato anche come una *macchina inutile*, nel senso indicato da Rodari[38] di *una macchina costruita per seguire la fantasia e disegnata con un sorriso*, incurante *della norma utilitaristica del progresso tecnico-scientifico*. Dovrebbe funzionare come un grande *oggetto a reazione poetica,* prendendo in prestito da Le Corbusier la suggestione.[39] Dovrebbe avere sempre come riferimento ideale il *giardino*, che come Kant ci ha suggerito, è *spazio per il libero gioco dell'immaginazione*.

---

riconoscimento dell'eroe, smascheramento del falso eroe o dell'antagonista, trasfigurazione dell'eroe, punizione dell'antagonista, nozze dell'eroe".

[36] Vladimir Jakovlevic Propp, op.cit., pag. 27.

[37] Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia,* Einaudi, Torino, 2001. Pag. 71.

[38] Per una migliore comprensione del tema, si rimanda al paragrafo del capitolo successivo sulla *Grammatica della fantasia*.

[39] "Voglio parlare degli oggetti di cui amiamo circondarci nella nostra vita quotidiana, intrattenendo con essi una conversazione costante. Oggetti compagni che possono essere poetici. Avremo il gusto di radunarne delle serie che dichiareremo tutti contemporanei della nostra sensibilità, sebbene essi non lo siano affatto nel tempo. L'anacronismo, qui, non si misura con la scala del tempo; non sorge che nello iato di cose dotate di anime disparate." Le Corbusier *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture* , Parigi 1957, in "Casabella" 531 - 532, 1987, pag. 89.

Una volta fissati alcuni principi chiave, possiamo poi provare ad individuare anche le *funzioni fondamentali*, per dirla alla Propp, o *funzioni seconde* rispetto ad Eco, che noi chiameremo *pattern di fruizione estetica*, per utilizzare una definizione che riprenderemo meglio più avanti e che ci evita di cadere in possibili equivoci legati alle logiche della pratica urbanistica funzionalista.
Il *pattern*, termine inglese di ampia latitudine semantica che non trova equivalente nella lingua italiana, designa al tempo stesso un modello spaziale, culturale o formale, così come un atteggiamento mentale e un abitudine comportamentale ricorrente. Il *pattern* qui viene considerato come una *modalità di esperienza estetica*.
Questo tipo di *pattern* per lavorare alla morfologia di un parco sono descritti secondo una sequenza di dualità tematiche, e dovrebbero essere tutti sempre considerati.

1. entrare in un luogo/uscire nella natura;
2. uscire da un luogo/entrare in città;
3. esposizione agli agenti climatici (sole, vento, pioggia)/ protezione dagli agenti climatici(ombra, schermo, riparo);
4. sentirsi in un luogo sicuro /avere una idea di avventura, di possibilità di esplorazione;
5. privacy, intimità/avere contatto sociale, incontrare gli altri;
6. orientarsi, senso di dominio dello spazio/smarrirsi, perdita di punti di riferimento;
7. attivare la memoria culturale/attivare la memoria individuale;
8. percepire uno spazio unitario/percepire una complessità spaziale;
9. percepire una temporalità stagionale/percepire una temporalità *cosmica*;
10. percepire un tempo sensibile/ percepire un tempo funzionale;
11. provare calma, tranquillità/ percepire movimento, agitazione, eccitazione;
12. sognare ad occhi aperti/immaginare ad occhi chiusi;
13. fare una esperienza sensoriale /fare una esperienza culturale;
14. agire/contemplare;
15. giocare/fare sul serio;
16. stare nella natura/sapersi in città.

Ciascuno di questi *pattern di fruizione estetica* richiede l'uso di segni, e di essere tradotto in forme e oggetti. Come fare?
Un nuovo luogo dotato di identità estetica, per utilizzare la suggestione che ci ha fornito Paolo D'Angelo, non nasce così, automaticamente facendo la somma dei bisogni e delle funzioni: necessita oltre che di forma e di leggibilità, di un *pensiero della forma, di segni che le diano realtà e di codici di lettura che la rendano leggibile.*
Il tema, antico e universale, su cui lavorare è quello così descritto da Bufalino:

"uno spazio grande, dunque, e bello, e folto d'alberi d'ogni sorta. Con un nome, poi, che in quei segni d'antico alfabeto mi suonava uguale ad altri incontrati altrove, sfogliando le opere più disparate, la *Genesi, Il fallo dell'abate Mouret…*Non ci voleva di più perché ogni giardino mi si rivelasse una metafora, se non una memoria, del paradiso…"[40].

[40] GESUALDO BUFALINO, *Vicino a un grande giardino,* in *La luce e il lutto,* Einaudi, Sellerio, Palermo 1988, pagg. 46 – 49.

"A volte mi piace vedere degli alberi mentre esco di casa,
soprattutto per il particolare grado di realismo che acquistano,
apparendo così diversi a seconda dell'ora del giorno e della stagione.
Inoltre, col passare del tempo,
noi abitanti della città diventiamo tonti a forza di non vedere altro che oggetti d'uso,
come case e ferrovie, che,
se non occupati,sarebbero vuoti,
se non usati, privi di senso.
Il nostro particolare sistema sociale ci porta a considerare anche gli esseri umani come oggetti d'uso,
e così trovo che gli alberi, almeno per me che non sono un falegname,
abbiano qualcosa di dolcemente indipendente,
al di fuori di me stesso, e, a dire la verità,
spero che anche i falegnami vi trovino qualcosa che non possa essere usato."[41]
Berthold Brecht, 1961

Ripartiamo dalle forze in gioco

All'inizio della ricerca[42] si è stabilito che ogni attività di progettazione paesaggistica va letta come la pratica di una teoria estetica. Fare un parco urbano (come ogni altra attività progettuale), presuppone una previsione etica - estetica, che è previsione filosofica.
Componendo in un quadro di sintesi i passaggi teorici e critico-interpretativi che hanno costituito le diverse tappe del lavoro fin qui svolto, si prova adesso a delineare una precisa filosofia di progetto.
Nel corso della nostra trattazione, abbiamo utilizzato tre definizioni di parco:

a. *figura di natura in città*, con cui si rimanda alla sua matrice storica, teleologica e ontologica. Il parco come prodotto di un'arte che lavora nel tempo e con la natura;

b. *forma di paesaggio urbano*, con cui si sancisce la sua inscindibile relazione con la città ed il suo valore come luogo vivente dinamico e mutevole;

c. *spazio etico ed estetico*, che ne sottolinea l'essenza come luogo dotato di identità estetica e senso, e valutabile come contenitore di valori. Lo spazio riconosciuto nella sua dimensione qualitativa, prima ancora che quantitativa.

Queste tre definizioni sono tra loro strettamente integrate e segnalano del parco urbano qualità e caratteri compresenti. Al contempo aiutano a focalizzare alcuni obiettivi generali, sempre validi per ogni attività di progettazione paesaggistica, e ci portano ad inquadrare più da vicino quelle che abbiamo definite come le quattro forze costanti in gioco: arte, natura, memoria, società[43].

Arte, come arte dei giardini. La parola *arte* è assunta nel suo significato primo di *técne:* l'artista è un artigiano, colui che sa fare il mestiere.
Il parco urbano come opera d'arte contemporanea dei giardini e dei paesaggi è un prodotto della intelligenza creativa umana che produce un effetto estetico, spinge ad un giudizio di valore, e dipende da specifiche tecniche o modalità di produzione.
E' anche un manufatto con funzioni abitative e d'uso.

---

[41] BERTOLD BRECHT, *Tales from the Calendar*, 1961.
[42] Si fa riferimento alle considerazioni contenute nel paragrafo introduttivo: *L'utilità dell'inutile tra malintesi ed enigmi,* in particolare nel sottoparagrafo *Etica ed estetica per il progetto contemporaneo: un'endiadi piena di senso*.
[43] Per esigenze di sintesi critica, si riprendono alcune definizioni già adottate in altre parti della trattazione.

Assumendo il punto di vista dell'estetica semiologica, si considera l'arte come un linguaggio: il parco, che è un sistema di segni, diventa un testo estetico.
Per dare corpo al testo, il progetto contemporaneo ha come riferimento almeno sei idee di *giardino,* corrispondenti ad altrettanti processi formativi in cui viene enfatizzato l'apporto figurativo di un *medium* estetico rispetto ad altri:
1. *architettonico* (matrici remote: il giardino classico, Cinquecento italiano e Seicento francese; matrici del Novecento: Luis Barragan);
2. *scultoreo* (matrici del Novecento: Isamu Noguchi, land artist);
3. *pittorico* (matrici remote: giardini cinesi, giardino pittoresco; matrici del Novecento: Roberto Burle Marx);
4. *poetico* (matrici remote: giardino all'inglese; matrici del Novecento: Ian Hamilton Finlay);
5. *fotografico* (matrici del Novecento: giardini cubisti, Parc de La Villette);
6*. cinematografico* (matrici contemporanee: Duisburg Park).

Natura, come complesso sistema vitale di cui facciamo parte, *ciclo ininterrotto di generazione e corruzione*[44], prima ancora che *magazzino di risorse, materiali, forme.* La Natura dei parchi e dei giardini è sempre una *terza natura*, anche quando a prevalere è il suo aspetto *evolutivo*. Caduti gli antichi significati mitici, simbolici, religiosi, grazie a cui l'uomo ha concepito per secoli gli elementi naturali come forze da rispettare, per il progetto paesaggistico contemporaneo la scelta si impone tra un attitudine alla manipolazione che obbedisce completamente o solo in parte alle leggi naturali. Andrebbe invece contrastata la tendenza a volerle superare e sovvertire, e combattuta la completa ignoranza della loro esistenza, che porta a considerare, secondo una concezione economica, la natura come un bene generalmente uniforme.
Lo spiegava Mc Harg già quarant'anni fa':

"La natura, ovviamente, non è uniforme, ma varia in funzione della geologia, del clima, della fisiografia, dei suoli, delle piante, degli animali, e conseguentemente, delle risorse intrinseche e degli usi del suolo. I laghi, i fiumi, gli oceani e le montagne non sono dove l'economista vorrebbe che fossero, ma sono dove sono per ragioni chiare e comprensibili. La natura è *intrinsecamente* variabile"[45].

La natura con cui si lavora oggi, inoltre, è in prevalenza una natura *maltrattata*, da risanare, bonificare, decontaminare.

Memoria, come *memoria culturale*. Si è scelta l'accezione segnalata dall'egittologo Jan Assmann, che parla della memoria culturale come di una dimensione esterna all'individuo e come spazio di relazione e raccordo tra *memoria mimetica* (che riguarda l'agire: impariamo ad agire copiando), *memoria delle cose* (gli oggetti come riflesso di un'immagine del mondo, dell'individuo), *memoria comunicativa* (linguaggio e capacità comunicativa sono sviluppati nello scambio con gli altri: coscienza e memoria non possono essere spiegate nei soli termini della fisiologia e psicologia individuale). La memoria culturale si costruisce quindi nella relazione tra i temi del ricordo, dell'identità e della perpetuazione.

"La cultura lega l'uomo al suo prossimo creando uno spazio comune di esperienze, di attese e di azioni, ma lega anche il passato al presente, modellando e mantenendo attuali i ricordi fondanti, e

---

[44] Cfr. MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Etiche del paesaggio*, Editori Riuniti, Roma, 2002. Pag. 127. La natura "in quanto connessione infinita delle cose, ciclo ininterrotto della nascita e della distruzione delle forme, l'aristotelica generazione e corruzione. Rimmel ha ricordato la sua essenza come <<l'unità fluttuante dell'accadere, che si esprime nella continuità dell'esistenza temporale e spaziale>>. Molteplicità degli attributi della sostanza che esprimono un'essenza eterna e infinita, necessaria e non contingente, è ben delineata in epoca moderna da Spinosa con I concetti di *Natura naturans* e *Natura naturata*".
[45] IAN MC HARG, *Progettare con la natura*, Franco Muzzio, Padova 1989. Ed. orig. *Design with nature*, New York 1969. Pag. 73.

includendo le immagini e le storie di un altro tempo entro l'orizzonte del presente, così da generare speranza e ricordo: questo aspetto della cultura è alla base dei racconti mitici e storici".[46]

Riferirsi ad una memoria culturale ci permette di comporre raccordi tra storie nel Tempo (Storia del luogo e della cultura del luogo, modelli culturali del passato) e storie nello Spazio (tradizioni e riti dell'abitare in quel luogo). La memoria segnala quindi oltre alle storie di un *altro Tempo*, un *Tempo della Storia e del Luogo*, proponendo temi per costruire relazioni spaziali e temporali, visibili e invisibili, reali o fantastiche tra passato, presente e futuro, tra il testo-parco e il contesto-città/clima estetico, ed altri testi-giardino.

Società. Ogni forma di paesaggio è argomento etico ed estetico per la società che l'ha creata. I parchi urbani, come i giardini, sono tanto rivelatori della cultura e del clima estetico della loro epoca, quanto possono esserlo altre forme di arte[47], e funzionano come formidabili indicatori di un'etica dell'abitare nel tempo e nello spazio. La nostra storia, le nostre radici, la memoria culturale ci insegnano che ogni "buon governo produce un territorio *tanto bello e tanto dilettevole*"[48]: responsabilità civile e impegno estetico dovrebbero orientare le trasformazioni che ogni società, inevitabilmente, determina abitando i luoghi. In ogni parco urbano, come in ogni altro spazio pubblico della città, quello che troviamo impresso è il grado di maturità etica raggiunto da tutta una collettività rispetto alle questioni della urbanizzazione e della modernizzazione.
Non basta appellarsi al *bel gesto dell'artista* applicato eccezionalmente ad uno spazio eletto, e pensare che questo si faccia bandiera di civiltà e maturità estetica. Scriveva Munari, in uno dei suoi *Teoremi* intitolato *Arte Viva*:

Il grande pittore
dipinge l'insegna per il fornaio

il grande scultore
dà forma a una macchina

il grande architetto
progetta la casa
per il capo del governo

il grande poeta
scrive canzoni popolari

il grande musicista
scrive la musica
per le canzoni del poeta

un popolo civile
vive
in mezzo alla sua arte[49]…

…e dentro il suo *bel* paesaggio.

Una *società paesaggista* crea i suoi parchi e i suoi luoghi dell'abitare obbedendo ad una forte motivazione: rendere reali degli ideali etici ed estetici di civiltà, urbanità, modernità, arte, natura, memoria, mentre risponde ai suoi bisogni sociali, economici, funzionali[50].

---

[46] JAN ASSMANN, *La memoria culturale*, Biblioteca Einaudi, Torino, 1997. Ed. orig. Das Monaco, 1992.
[47] Cfr. PIERRE GRIMAL, *L'arte dei giardini. Una breve storia.*, Donzelli Editore, Roma 2000. Pag. 4. Si tratta dell'edizione italiana, curata da Marina Magi, de *L'art des jardins*, Presses Universitaires de France, Paris 1974.
[48] AUGUSTO BOGGIANO, *Presentazione*, in LANDO BORTOLOTTI, GABRIELE PAOLINELLI, ANTONELLA VALENTINI, *I territori della Toscana. Atlante dei caratteri strutturali del paesaggio*, Regione Toscana, Giunta Regionale, Firenze 2005. Pag. 6.
[49] BRUNO MUNARI, *Codice Ovvio*, Einaudi, Torino 1994. Pag. 81.

Il parco come spazio narrativo

Nel capitolo precedente abbiamo scelto di parlare di *giardino come metafora etica* per fare parchi, proponendo una ulteriore definizione propizia al lavoro progettuale, *il parco come testo.* Ad essa viene ora ad aggiungersi il tema della *narratività*, come guida per la sua redazione: il parco urbano è uno spazio narrativo in cui si dispiega un racconto.
Il tema della narratività del progetto architettonico[51] e paesaggistico permette di tener conto di alcuni aspetti chiave dello scambio estetico parco-fruitore:

- *orientamento*, con rimando alla costruzione di una chiara struttura spaziale ed alla scelta di eventuali *indicatori di temporalità* e di land-mark;

- *coinvolgimento,* del fruitore rispetto allo spazio fruito;

- *gestione dell'eterogeneità dei segni, dei bisogni e delle funzioni*;

- *interpretazione,* che non riguarda solo la domanda del fruitore: cosa mi racconta il testo-parco?, ma anche il modo in cui ciascuno, individualmente, può *usarlo* per le sue personali e specifiche narrazioni quotidiane.

Il percorso metaprogettuale per *fare parchi urbani* che viene ora presentato rappresenta una proiezione dei temi di riflessione del filosofo francese Paul Ricoeur, nei termini in cui sono stati teorizzati nel saggio *Architettura e narratività*[52].
Consideriamo tre momenti di percorso meta-progettuale, gli stessi tracciati da Ricoeur con l'ausilio di tre parole chiave: *prefigurazione, configurazione, rifigurazione,* reinterpretati sulla scia del nostro percorso di ricerca. Per Ricoeur questi tre momenti, non sono cronologici, ma di analisi, e aiutano a capire il legame che c'è tra *spazialità del racconto e temporalità del progetto.* Per noi, rappresentano tre fasi di lavoro che, possono sottrarsi ad una logica consequenziale rigorosamente lineare (la *rifigurazione* può avvenire in parte anche in parallelo alla *configurazione*, adottando meccanismi di progettazione partecipata), si rivelano come i tre momenti chiave attorno a cui si coagula un processo di progettazione/costruzione/uso di un parco urbano.

Prefigurazione. Designa l'incontro tra intenzionalità del progetto e possibilità delle sua realizzazione. "Costrizioni, memorie, riferimenti, ostacoli, desideri costituiscono un materiale informe dentro cui bisogna iniziare a districarsi"[53]
E' già *progetto*, riguarda il livello delle *Idee*: definizione dei principi, dei temi, degli obiettivi. Comporta un'*analisi inventiva* ed una chiara finalizzazione etica, in cui entra in gioco l'interazione (culturale e politica) committente/progettista/referente. Abbiamo preso in prestito una definizione da Bernard Lassus, per cui l'analyse inventive[54] nella progettazione: "consiste nel superare l'iniziale mancanza di conoscenza per avvicinare il luogo nella sua singolarità e nelle sue potenzialità".

---

[50] Cfr. PIERRE DONADIEU, *La Société paysagiste*, Actes Sud, Paris 2002. Pagg. 9 – 10. Il geografo francese sottolinea che oggi per comprendere le possibilità di applicazione degli obiettivi di qualità paesistica, occorre ripartire dalla rivisitazione dei temi chiave di ogni cultura paesaggista che sono: giardino, paesaggio pittoresco, natura, urbanità. Sono queste quattro nozioni infatti che costituiscono la base del pensiero e della pratica paesaggista. (vedi pag. 15).
[51] La narratività dell'architettura è stato il tema portante della XIX Triennale dell'Architettura di Milano, del 1994.
[52] PAUL RICOEUR, *Architettura e Narratività*, in DEROSSI PIERO, DE LUCA CLAUDIO, TONDO EMANUELA, a cura di, *Architettura e Narratività* , Edizioni Unicopli, Milano 2000. Pagg. 9 – 21. Il breve saggio ripropone l'impostazione epistemologica già tracciata nell'importante opera in tre volumi, *Temps et Recit,* pubblicata in italiano da Jaca Book, Milano 1986 - 1988.
[53] DEROSSI PIERO, *Composizione e/o narrazione*, in DEROSSI PIERO, DE LUCA CLAUDIO, TONDO EMANUELA, a cura di, op. cit. pag. 26.
[54] BERNARD LASSUS, *Analyse Inventive*, in BERQUE, CONAN, DONADIEU, LASSUS, ROGERR, a cura di, *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Editions De La Villette, Paris,1999. Pag. 44.

Qui, l'analisi inventiva si colloca al livello iniziale della nostra filosofia progettuale e corrisponde alla capacità creativa che utilizza responsabilmente le quattro forze in gioco (arte, natura, memoria, società), confrontandosi con un *set* di essenziali domande operative:

1. per chi e perché si fa il parco;
2. dove si fa il parco;
3. qual è il suo ruolo nel contesto (attenzione alle istanze locali ed ai valori culturali globali) ;
4. quanto deve costare;
5. chi lo dovrà costruire e come;
6. chi lo dovrà gestire;
7. come si fa il parco.

Configurazione. E' "la fase che apre la possibilità di definizione dell'assetto formale del nuovo racconto (progetto). (…) Il passaggio tra prefigurazione e configurazione è composto dal processo dell'invenzione in cui il dire trova una sua sede, fatta di forme. L'intenzione di intervenire in un luogo con un obiettivo trova un suo sbocco concreto, si materializza nella forma del progettto." [55]

Si attua attraverso la scelta delle forme, e degli strumenti e dei temi per attuarle. Il progetto di parco, che sarà uno dei tanti progetti possibili e che è sempre condizionato dal *tempo* e dallo *spazio*, dovrà comunque rispondere a sei sistemi di relazioni base, attraverso cui il testo-parco viene messo in contatto con il contesto-città e con i suoi lettori-fruitori :

1. *spaziali*: rapporto fisico tra parco e città (sistema degli accessi, valutazione della configurazione dei limiti – come si aggancia il parco alla città, da cosa deve essere eventualmente separato, quali sono le relazioni di continuità da sottolineare -), e tra le diverse zone interne al parco.
2. *temporali*: come e se vengono promossi il tempo della *memoria* (della storia dei luoghi; degli eventi; degli usi); il tempo della processualità naturale e della crescita vegetale; il tempo di fruizione (percettiva, estetica, funzionale); il tempo delle relazioni sociali.
3. *Funzionali*: definizione del ruolo all'interno di un sistema degli spazi aperti urbano, relazioni con il tessuto al contorno. Le relazioni di tipo funzionale coinvolgono questioni di tipo: urbanistico, ecologico, paesaggistico.
4. *Semantiche*: quale figura di Natura si rappresenta nel parco, qual è il suo valore simbolico nel contesto urbano, quali sono gli esiti figurativi che si vogliono raggiungere, quali *codici* sono stati scelti.
5. *Sociali*: quali *riti* urbani è destinato ad accogliere o promuovere, quali *miti* rivela.
6. *Culturali*: qual è l'offerta culturale del parco, quali specifici valori etici ed estetici deve contenere.

Le nostre quattro forze gioco strutturanti, nella fase della configurazione, vengono *intrecciate* saldamente, grazie all'utilizzo di *regole*[56] e *strumenti*. Il tema dell'*intreccio* è particolarmente propizio al progetto-racconto di parco. Ricoeur sottolinea la ricchezza di significato della definizione evidenziandone quattro aspetti: "la sintesi dell'eterogeneo (avvenimenti slegati riuniti in una storia; cause, motivi, coincidenze concorrenti in un unico intreccio ecc.), il passaggio da uno *status* iniziale ad uno finale attraverso trasformazioni regolate, il susseguirsi di peripezie che vanificano il lavoro di concordanza rappresentato dall'intreccio, infine il rapporto circolare tra il tutto e le parti, nel quale la riflessione

---

[55] DEROSSI PIERO, *Ibidem*.

[56] Spiega Ricoeur: che al livello del "fare narrativo, il raccontare è un atto poetico che crea il nuovo, l'inedito nel vero senso della parola. A questo proposito ogni composizione narrativa dà vita ad una storia che possiamo definire *fittizia* in senso lato e che include anche il racconto storico nella misura in cui si tratta di una composizione verbale distinta dagli avvenimenti effettivamente accaduti, una *story* distinta dalla *history*, reale. Se tuttavia il racconto è una creazione di senso, un' innovazione semantica, non è detto che si tratti di un'innovazione anarchica. Per l'intelligenza umana creare significa seguire delle regole, che, lo si vedrà nel successivo momento riflessivo, possono essere modificate. La creazione letteraria però avanza sempre secondo delle regole." PAUL RICOEUR, op. cit., pag. 12.

successiva potrà trovare il paradigma del cerchio ermeneutico"[57]. Il progetto di parco si configura, utilizzando l'espressione introdotta dal filosofo francese, come una *tesi spaziale dell'eterogeneo,* e lo spazio costruito diventa *tempo condensato.*
Rifigurazione. Quando l'opera, quel *tempo condensato*, viene immessa nella realtà delle forme, si espone ad usi e interpretazioni da parte dei suoi fruitori, venendo così ad assumere "nuovi significati ed a partecipare a nuove relazioni comunicative"[58]. "Il *lettore* è colui che rifigura l'opera, che la legge e risponde. Dà una risposta all'opera. "I valori etici ed estetici di cui il parco si è fatto contenitore e che *danno luogo* ad una narrazione attiva ed incessante, sono sottoposti ad una lettura reiterata. Il racconto del parco non può concludersi nell'ambito del testo composto, del progetto realizzato, ma nel rapporto con il *lettore – fruitore.* Il parco *rivelerà* al suo fruitore un mondo di segni, ma sta al fruitore *abitare*, e quindi rendere sensato, quel mondo.
Spiega ancora Ricoeur:

"Al momento della *prefigurazione,* l'abitare e il costruire sono stati praticamente la stessa cosa, ed era impossibile stabilire quale precedesse l'altro. Al momento della *configurazione* il costruire ha avuto la meglio sotto forma di progetto architettonico (…). E' ora di parlare dell'abitare come *risposta* o come *reazione*, al costruire, sul modello dell'atto antagonista alla lettura. Non basta infatti che un progetto architettonico sia pensato bene razionale (o almeno ragionevole), perché sia compreso e accettato. Ogni pianificatore dovrebbe sapere che le regole di razionalità di un progetto possono essere separate da un abisso rispetto alle regole di comprensione del suo prodotto. Occorre dunque imparare a considerare l'atto dell'abitare come un ricettacolo non solo di bisogni ma anche di aspettative"[59].

Un'etica dei risultati

Il percorso individuato e descritto è in parte sintetizzato e chiarito negli schemi inseriti qui di seguito. Il primo schema focalizza l'attenzione sui due momenti della *prefigurazione* e della *configurazione*, per permetterci una riflessione sui possibili esiti del percorso: il nuovo parco letto come una realtà paesaggistica modificata.
L'analisi delle esperienze europee, e con particolare riferimento ai due atlanti di parchi composti per Berlino e Barcellona, ha condotto alla conclusione che, rispetto agli orientamenti in corso, del parco come forma di paesaggio è possibile identificare tre tipi di esiti etici-estetici, considerati ponendo in relazione il parco con il suo intorno urbano:

1. *Pre-paesaggio*: quando il parco diventa l'elemento anticipatore di un cambiamento, quando viene utilizzato come *enzima* di un processo di trasformazione che coinvolge un ambito più complesso e più ampio. E' il caso proprio della specie definita *parco-pioniere,* ma riguarda anche molti *infra-parchi:* pensiamo ad esempio alle numerose esperienze di recupero di aree industriali dismesse.

2. *Ri-paesaggio*: quando il parco è il risultato di una trasformazione puntuale. I caratteri preesistenti vengono completamente modificati, e quello che viene realizzato appare come un *luogo già consolidato* nella sua immagine complessiva e nella sua identità estetica. E' il caso di molte esperienze barcellonesi, e dei nuovi parchi in cui prevale un'idea di giardino architettonico o scultoreo.

3. *Co-paesaggio*: il parco si immette come una nuova forma nel paesaggio urbano presentando un'immagine che rappresenta chiaramente una temporalità ristretta, la fase di una evoluzione. Si tratta o di una realtà che modifica in forma transitoria i

---

[57] PAUL RICOEUR, *Ibidem*.
[58] DEROSSI PIERO, op. cit., pag. 27.
[59] PAUL RICOEUR, op. cit., pag. 18.

caratteri di un luogo, o di una realtà che assorbe i caratteri della sua destinazione precedente assumendoli come figure di una narrazione estesa a tutto il tempo del cambiamento. Si configura *in primis* come *immagine evolutiva:* è il caso dei giardini urbani realizzati temporaneamente nei vuoti dimenticati dall'urbanizzazione da associazioni di cittadini, o dei parchi in cui si lascia prendere spazio alla *vegetazione spontanea*, ma anche di molti parchi post-industriali, in cui i vecchi impianti, le strutture di servizio alla produzione, una volta disattivati, restano come *memorie attive* della storia del luogo e dei suoi abitanti.

Poiché riconosciamo il paesaggio come una realtà dinamica e sempre in mutamento, è evidente che ognuna di queste tre definizioni tende ad enfatizzare, isolandoli, aspetti chiave di ogni processo di trasformazione paesaggistica. Si tratta di una lettura che fissa, per *un attimo*, quel tempo condensato che è l'esito immediato del progetto realizzato, estraendolo da una dinamica processuale più ampia.

<table>
<tr>
<td rowspan="2">FARE PARCHI URBANI
Filosofia progettuale: il parco come spazio etico ed estetico</td>
<td>1° Fase
PREFIGURARE</td>
<td>ANALISI INVENTIVA – FINALIZZAZIONE ETICA
risposte di obiettivo

1. Per chi e perché si fa il parco
2. Dove si fa il parco
3. Qual è il suo ruolo nel contesto spaziale e culturale
4. Quanto deve costare
5. Chi e come lo dovrà costruire
6. Chi lo dovrà gestite
7. Come si fa il parco</td>
<td rowspan="2">FORZE SEMPRE IN GIOCO

Natura
(quale figura di natura si vuole creare, quale ruolo deve avere il parco come spazio di natura in città; che specie di parco dobbiamo creare)

Arte
(quale o quali categorie etiche/estetiche vogliamo adottare;
quali codici si vogliono usare; qual è il clima estetico e culturale locale)

Memoria
(quali temi culturali considerare; qual è la storia del luogo e dei suoi abitanti)

Società
(chi sono/saranno i fruitori reali e potenziali; quale valore sociale locale dovrà avere; quali meccanismi di partecipazione fare scattare)</td>
</tr>
<tr>
<td>2° Fase
CONFIGURARE</td>
<td>ATTIVITÀ ETICA/ESTETICA
SCELTA DELLE FOME, DEGLI SRUMENTI E DEI TEMI
risposte ai sistemi di relazione

1. Spaziali
2. Temporali
3. Funzionali
4. Semantiche
5. Sociali
6. Culturali</td>
</tr>
</table>

ESITI ETICI/ESTETICI
Pre-paesaggio Il parco come **enzima** del processo di trasformazione di una più ampia e complessa porzione di territorio, di cui anticipa e orienta la nuova immagine paesaggistica
Ri-paesaggio Il parco come **prodotto** di una trasformazione puntuale/locale, che modifica radilcalmente i caratteri preesistenti di un territorio/spazio immettendo una nuova realtà paesaggistica
Co-paesaggio Il parco interviene nel processo di trasformazione di un paesaggio come **realtà che accoglie il preesistente ed il transitorio**.

Nello schema successivo, si vede più da vicino l'architettura di lavoro individuata per la fase di *configurazione,* relativa al livello della progettazione delle forme del parco. Lo schema serve come anello di congiunzione tra questo capitolo, quello precedente (in cui abbiamo introdotto il concetto di *pattern di fruizione estetica*) e quelli successivi, dedicati alla presentazione di alcuni possibili *strumenti* di lavoro per il paesaggista.

FARE PARCHI URBANI
Seconda fase: Configurare

Strategia progettuale: *Narrazione*
Il parco come spazio narrativo

PATTERN DI FRUIZIONE ESTETICA

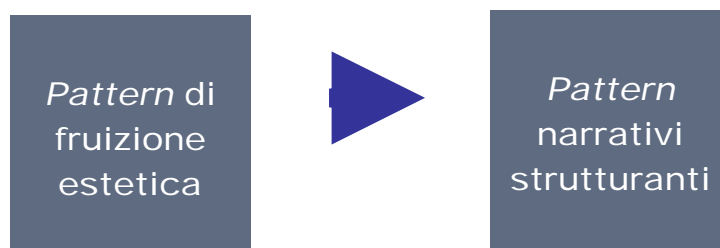
1) entrare in un luogo/uscire nella natura;
2) uscire da un luogo/entrare in città;
3) esposizione agli agenti climatici (sole, vento, pioggia)/ protezione dagli agenti climatici(ombra, schermo, riparo);
4) sentirsi in un luogo sicuro /avere una idea di avventura, di possibilità di esplorazione;
5) provare senso di privacy, intimità/avere desiderio di contatto sociale, di incontrare gli altri;
6) orientarsi, senso di dominio dello spazio/smarrirsi, perdita di punti di riferimento;
7) attivare la memoria culturale/attivare la memoria individuale;
8) percepire uno spazio unitario/percepire una complessità spaziale;
9) percepire una temporalità stagionale/percepire una temporalità *cosmica*;
10) percepire un tempo sensibile/ percepire un tempo funzionale;
11) provare calma, tranquillità/ percepire movimento, agitazione, eccitazione;
12) sognare ad occhi aperti/immaginare ad occhi chiusi;
13) fare una esperienza sensoriale /fare una esperienza culturale;
14) agire/contemplare;
15) giocare/fare sul serio;
16) stare nella natura/sapersi in città.

STRUMENTI

Grammatiche del bello (della natura, della fantasia, della buona visione, dei giardini…)
Uso di pattern narrativi strutturanti: Limiti, percorsi, ambiti omogenei/cronotopi

"Il racconto è una forma pervasiva.
Testi appartenenti a linguaggi diversi tra loro condividono spesso
il fatto di avere una struttura narrativa –
in qualche caso addirittura la stessa struttura narrativa."[60]
Daniele Barbieri, 2004

Il racconto è una forma base della nostra rappresentazione del mondo: al progettista offre una maniera di organizzare le architetture spaziali. Il parco urbano può essere studiato proprio come una concatenazione di spazi che ha una sua struttura narrativa e si sviluppa come un racconto. Si tratta di un *modus operandi* che rende possibile l'adozione di un sistema costruttivo basato sull'uso di modelli narrativi, che intendono sollecitare il fruitore sul piano della esperienza estetica, rispondendo al contempo ad esigenze pratiche e funzionali precise.
"Si dice che l'uomo abbia l'insopprimibile attitudine a costruire la vita come un racconto intrecciando la storia individuale con quella collettiva attraverso il collante della memoria. (…) Cancellando la bellezza del paesaggio non eliminiamo (la nostra) libera facoltà conoscitiva, più semplicemente la costringiamo ad ambientare le sue narrazioni in quel paesaggio disforico, che sempre più spesso fa da sfondo alle storie metropolitane"[61].

L'idea è di fare riferimento ai *pattern dei fruizione estetica* individuati nel capitolo 6.1., intesi come strumenti guida della *configurazione*: sono idee che devono trovare una loro corporeità al livello delle forme, essere tradotti in *sistemi di segni*. Chiamiamo questi sistemi di segni *pattern narrativi strutturanti*.
Lo schema che segue visualizza graficamente la relazione tra i tipi di *pattern* individuati.

A questo punto, per chiarire il motivo della scelta del termine ed il significato di *pattern,* pare opportuna una breve digressione sulle definizioni in uso e le loro possibili applicazioni alla progettazione paesaggistica, così come teorizzato da vari indirizzi di ricerca.

Usare i pattern: i riferimenti

Nel 2001, Tom Turner[62], pubblica un paio di articoli sulla rivista inglese 'Landscape design'[63]. Utilizzando il riuscito acronimo dal timbro musicale *Pakilda* (Pattern-analysis-knowledge-intensive-landscape design-approach), il paesaggista rilancia l'uso dei *patterns* come strategia per il progetto di paesaggio, come strumento adeguato a risolvere buona parte delle

---

[60] DANIELE BARBIERI, *Nel corso del testo,* Bompiani, Milano 2004. Pag. 101.
[61] CARLO SOCCO, *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1998. Pag. 153.
[62] Paesaggista e docente di *Landscape planning* e *Garden design* presso l'Università di Greenwich, Inghilterra.
[63] Cfr. TOM TURNER, *All sing pakilda*, in Landscape design n°300, London, Maggio 2001; pagg. 37-40; e, *HyperLandscapes*, in Landscape Design n°304, London, Ottobre 2001; pagg. 28-32.

inadeguatezze di carattere culturale prodotte dalla banalizzazione delle teorie del Movimento Moderno e applicate al *landscape design*.
Il riferimento culturale sulle possibilità d'uso dei patterns nella progettazione corre immediatamente al lavoro di Cristopher Alexander, in particolare alla ricerca pubblicata con il titolo *A pattern language for towns, buildings and construction* del 1977[64]. L'idea presentata da Alexander è quella di individuare un linguaggio "composto di spezzoni di frasi che sono sequenze spaziali, spezzoni di città, l'idea rimanda a quella di costruzione come montaggio di pezzi dati e come gioco combinatorio"[65].
I *pattern* sono gli elementi del linguaggio[66] e vengono concepiti come diagrammi che esprimono delle relazioni fisiche in una maniera astratta, sono "entità che nascono da una descrizione dei singoli problemi del nostro ambiente e dalla proposizione di una soluzione con valore generale"[67]. La forma è il risultato della disomogeneità del mondo e deriva da un sistema di forze, interagenti e configgenti[68]. "Se il mondo fosse totalmente regolare ed omogeneo non ci sarebbero né forze né forme"[69].
Lynch definisce i *pattern* di Alexander una serie molto elaborata di *modelli ambientali* che attraversano tutte le scale della progettazione: "questi modelli" afferma "sono come materiali da costruzione che possono essere usati in varie combinazioni e a diversi scopi"[70]. I limiti della teoria di Alexander risiedono nella limitatezza del vocabolario: "i modelli di forma possono essere considerati unicamente come un arsenale di possibilità.
La sistematica analisi critica dei precedenti e l'elaborazione e lo studio di nuovi prototipi costituiscono gli impegni maggiori per la progettazione della città."[71] Per funzionare, i modelli dovrebbero trattare contemporaneamente di forma, processo, istituzioni[72].
Rivisitata e riletta alla luce dei recenti sviluppi e orientamenti della cultura del progetto, la teoria di Alexander ci fornisce utili e produttivi spunti di riflessione in relazione alla messa a punto di un *modus operandi* propizio per la realizzazione di progetti di qualità.
Ne è convinto Turner, che aveva già fatto riferimento agli studi dello studioso austro-anglo-americano nel suo *City as landscape*, proponendo di recuperare il metodo dei *pattern* per garantire la qualità della pianificazione e della progettazione urbana e paesistica.

"La conoscenza di *patterns* strutturali, delle loro grammatiche, dei loro vocabolari, ci aiuta a lavorare nella complessità della pianificazione ambientale e del design"[73].

Cerchiamo di capire più da vicino in che modo.

---

[64] Il testo non è mai stato tradotto in italiano, così come la precedente versione del 1968. Secondo Milos Bobic (*Archis* n.7,1996) "*A pattern language*" può essere avvicinato a due livelli. Può essere visto come un manuale per una *do-it-yourself city,* o come un grande memorandum di ciò che la città dovrebbe essere: un luogo per la gente, fatto dalla gente stessa". Per Alexander "a pattern language is nothing more than a precise way of describing someone's experience ", in VICTOR LOMBARDI, *Pattern Languages for Interaction design,* in Razorfish reports, publication of the science department N° 5 del 04.24.00, in www.razorfish.com

[65] PAOLA VIGANÒ, *La città elementare,* Skira, Milano 1999. Pag. 102.
[66] Per un sintetico riferimento al funzionamento del linguaggio dei patterns di Alexander si rimanda a PAOLA VIGANÒ, op. cit., pag. 100.
[67] PAOLA VIGANÒ, op. cit., pag. 101.
[68] Questo concetto era già stato espresso in un precedente saggio, *Note sulla sintesi della forma,* e risulta mutuato in modo esplicito dagli studi di D'Arcy Thompson sulla morfologia biologica. Per una lettura critica del saggio *Notes on the Syntesis of Form* si rimanda a PIER GIORGIO GEROSA, *Cristopher Alexander, Notes on the Syntesis of Form, 1964. Le ipotesi metodologiche dell'ultimo razionalismo funzionale,* in PAOLA DI BIAGI, *I classici dell'urbanistica moderna,* Donzelli Universale, Roma 2002. Pagg. 269 – 287.
[69] CRISTOPHER ALEXANDER, *Note sulla sintesi della forma,* Il Saggiatore, Milano 1967.
[70] KEVIN LYNCH, *Progettare la città. La qualità della forma urbana,* Etas libri, Milano 1990. Pag. 287
[71] KEVIN LYNCH,op. cit., 1990. Pag. 287
[72] Cfr. PAOLA VIGANÒ, op. cit., pag. 102.
[73] TOM TURNER, *City as landscape,* E&Fn Spon, London 1996. Pag. 28.

I pattern: definizioni e tipi

In italiano il temine viene tradotto genericamente come *modello, motivo grafico,* ma il dizionario inglese ne evidenzia la più ampia latitudine semantica nell'uso anglosassone.
Simon Bell[74], ad esempio, in *Landscape: Pattern, Perception and Process* analizza i *pattern* utilizzati dall'ecologia del paesaggio, dalle teorie di estetica della natura, e quelli ricorrenti nelle opere dell'uomo, considerando le seguenti definizioni:

1. una combinazione di ripetute o corrispondenti parti, motivi decorativi, eccetera;
2. un disegno decorativo;
3. uno stile;
4. un piano o un diagramma utilizzato come guida di riferimento per fare qualcosa;
5. una maniera standard di fare o muoversi;
6. un modello degno di imitazione;
7. un campione rappresentativo.

Ne precisa poi le rispettive descrizioni, anche in relazione ai contenuti della ricerca presentata:

> "1. La ripetizione di parti simili può essere osservata ovunque, nella tessitura dei campi, in schemi planimetrici di città e architetture, nelle cime delle montagne, o ancora nei solchi ondulati sulla sabbia. Gli stessi motivi decorativi sono stati usati per molte migliaia di anni. E' questo un importante aspetto della definizione, dal momento che questo dimostra come, principalmente, cerchiamo di dare un senso a ciò che ci circonda o di usare *pattern* per creare un ordine. Entrambi gli approcci implicano la ricerca di un ordine, non il caos.
>
> 2. Uno dei più pressanti bisogni è quello di rendere piacevoli noi ed il nostro ambiente attraverso l'uso della decorazione. Ne esistono di più tipi: realistiche o astratte, tradizionali o moderne, durature o effimere. Spesso esistono relazioni strette tra patterns decorativi creati dagli uomini e quelli che si trovano in natura.
>
> 3. Uno dei luoghi comuni sulla progettazione è che essa riguarda unicamente gli aspetti visivi e che questi sono sottoposti ai capricci della moda. Certo ci sono degli stili che godono di breve vita e popolarità, ma ne esistono altri che permangono a lungo resistendo al corso del tempo. Sono proprio questi ultimi ad avere maggiore interesse.
>
> 4. I *pattern* possono essere dinamici; persone, animali, acqua e vento possono muoversi in base a modelli standard, determinati da forze fisiche, dall'ambiente, da strutture sociali, o istanze economiche. Per alcuni di questi modelli possono essere individuati dei principi, per altri i principi sono più incerti o ricorrono solo con una certa gamma di probabilità.
>
> 5. Questa definizione rivela accattivanti opportunità, sia che si tratti di un modello economico o di una struttura politica o di sistemi e processi naturali che possono essere applicati in un tempo o in un luogo particolari. Una delle proposte del libro di Bell è di esaminare fino a che punto alcuni modelli possono essere utilizzati nello spazio, oltre il tempo e a differenti scale.
>
> 6. Possiamo imparare dall'osservazione di modelli di ecosistemi o disposizioni di *patterns* morfologici, e utilizzare l'applicazione di questi *patterns* in altri luoghi. Campioni rappresentativi di habitats naturali sono stati adottati come base di riferimento per molte strategie di protezione della natura, come quelli proposti dalla World Commission on Environment and Development (Brundtland Report, 1987)."[75]

Sostiene Bell che "fare una ricognizione sui *pattern* è importante per aiutarci a capire e metterci in relazione con il mondo attorno a noi. Possiamo sviluppare un linguaggio fatto di descrizioni e

---

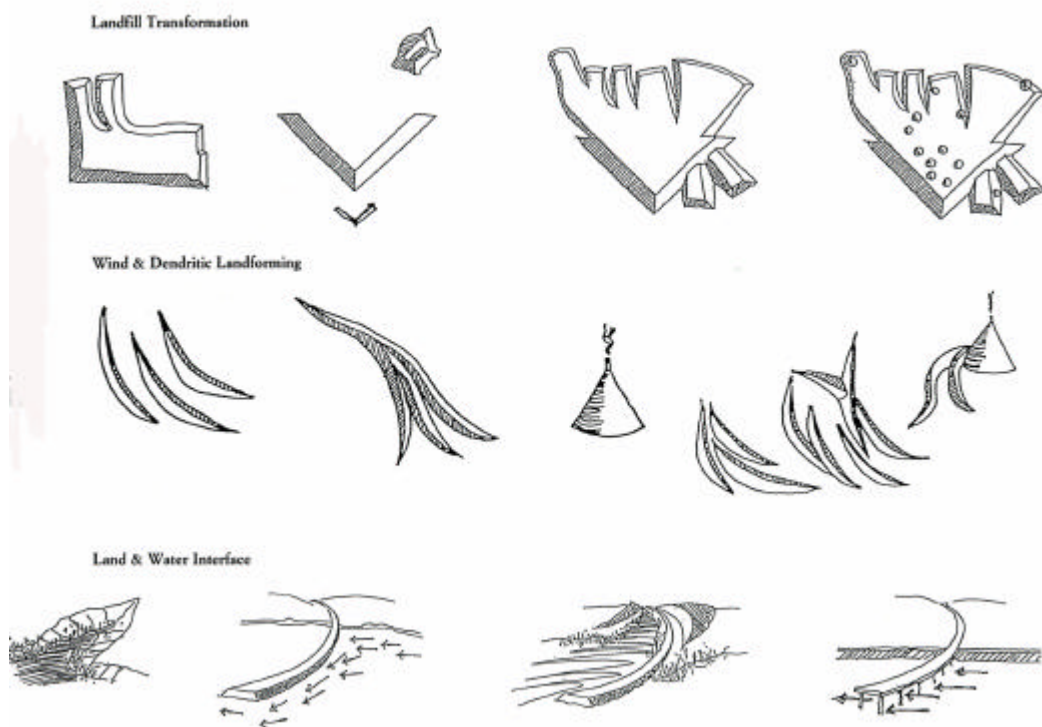
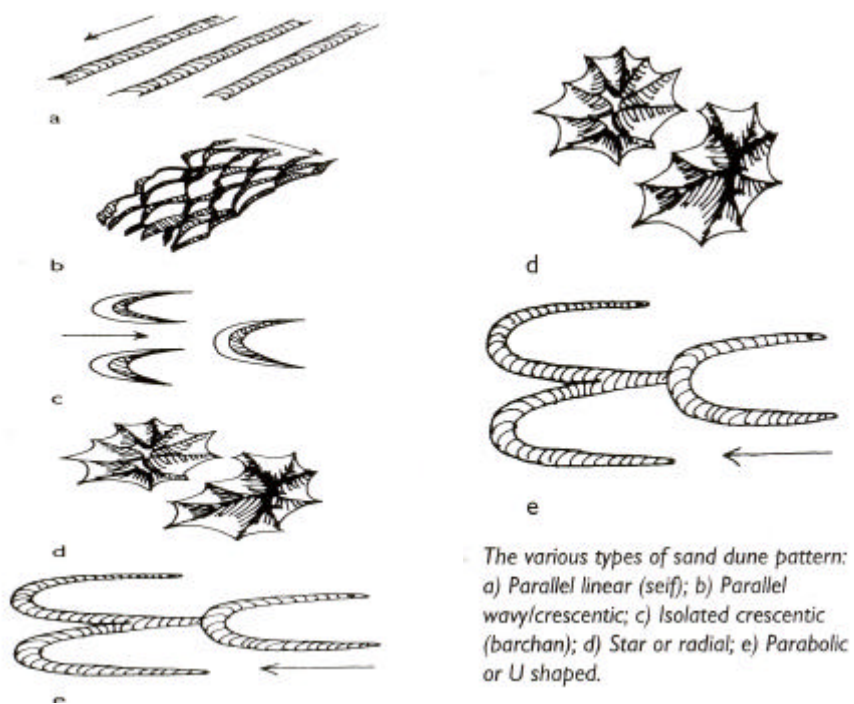
[74] SIMON BELL, Landscape: *Pattern, perception and progress,* E&FN Spon, London 1999.
[75] Cfr. SIMON BELL, op.cit., London 1999. Pagg. 12 – 13. Traduzione di Anna Lambertini.

analisi per comunicare le relazioni tra *pattern* differenti, i processi che cambiano il paesaggio e le nostre risposte in termini estetici ed emozionali rispetto ad esso". E questo perché:

"We tend to look for patterns which seem to make sense in the knowledge that we have about our world, as well as being aesthetically satisfying in the relationship of each part to the whole".[76]

Oltre a Turner e Bell, altri autori contemporanei sostengono un approccio progettuale basato sull'uso dei *patterns*.
In *Whit people in mind: design an management of everyday nature*[77], Kaplan & Kaplan spiegano che i *pattern*, come stabilito da Alexander, non sono formule, ma diagrammi utili a descrivere sia un certo tipo di problema progettuale ricorrente, sia la gamma di soluzioni utilizzate con maggiore frequenza e successo, nel passato e in casi analoghi.
Il concetto e l'uso di *pattern*, allora, sono strettamente interrelati alla possibilità di individuare un ordine, un sistema di decodificazione della realtà fisica e mentale.
Sul tema della ordinabilità della realtà e delle idee, sulla necessità da parte della mente umana di creare un ordine per comprendere le cose e per trasmettere informazioni, la ricerca condotta da Rudolf Arnheim fornisce fondamentali elementi epistemologici.
In *Entropia ed arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, lo studioso tedesco afferma che "l'ordine è un presupposto della sopravvivenza; pertanto l'impulso a produrre disposizioni ordinate è innato in forza dell'evoluzione. Gli organismi degli animali raccolti in comunità, le formazioni spaziali degli uccelli o dei pesci migratori, le reti dei ragni e gli alveari delle api ne costituiscono alcuni esempi. Anche la mente umana sembra pervasa da un impulso intrinseco all'ordine: impulso che trova applicazione, nella maggior parte dei casi, per motivi pratici"[78].
Patterns, chiari e riconoscibili ricorrono nei sistemi naturali come in quelli antropici; possono essere modelli di tipo fisico-spaziale, mentale e psicologico, consci e inconsci: descrivono e richiamano forme, naturali e artificiali, ed immagini, esistenti ed ideali, ma anche comportamenti, azioni e modalità di percezione della realtà e dello spazio in cui viviamo.
La teoria del linguaggio dei *patterns*, che trae origine dal lavoro realizzato negli anni Sessanta e Settanta del Novecento dalla équipe di Alexander, e che è stata sviluppata e ripresa in studi successivi, ha strette connessioni con le ricerche condotte nell'ambito di discipline come la psicologia, la psicanalisi, la linguistica, la letteratura e la critica d'arte, ma anche con i campi fisico - matematici e delle scienze naturali.
Finalizzata all'analisi ed alla registrazione dei fenomeni legati alla percezione della realtà ed alla comunicazione dei dati percepiti, la teoria del linguaggio dei *patterns* si sviluppa a partire dai fondamenti teorici della *Psicologia della Forma* (Teoria della *Gestalt*) e della Semiologia, e trova preciso riferimento nello Strutturalismo. Anche gli studi condotti da Mandelbrott in campo fisico-matematico, con la determinazione della teoria dei frattali, ne costituiscono un robusto appoggio teorico scientifico.
Come specifica Turner, possiamo così distinguere tra: *pattern* psicologici, dell'ecologia del paesaggio, comportamentali, narrativi, geomorfologici, di crescita, visivi, di design[79].
Partendo da una rilettura dei tre principi vitruviani dell'architettura, *firmitas, utilitas* e *venustas* (tradotte in inglese con *Firmness, Commodity, Delight*), Turner ne suggerisce una reinterpretazione valida per il landscape design, e individua di conseguenza tre principali categorie di pattern: *Social pattern (utilitas), Natural pattern (firmitas), Aesthetic pattern (venustas)*.

---

[76] Cit. in TOM TURNER, *HyperLandscapes*, in "Landscape Design" n°304, London, Ottobre 2001; pagg. 28-32.
[77] RACHEL KAPLAN, STEPHEN KAPLAN, ROBERT L. RYAN, *Whit people in mind: design an management of everyday nature,* Island Press, Washington 1998.
[78] RUDOLF ARNHEIM, *Entropia ed arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Einaudi, Torino 2001. Pgg. 6. Tit. Orig. *Entropy and Art. An Essay on disorder and order*, 1971.
[79] "Psychological patterns, landscape ecological patterns, behaviour patterns, story patterns, geomorphological patterns, growth patterns, visual patterns, design patterns". Cfr. TOM TURNER, *City as landscape,* E&Fn Spon, London 1996. Pagg. 28 – 33.

Sopra, una sequenza di tipi di *pattern* naturali, che fanno riferimento alla morfologia delle dune di sabbia (da SIMON BELL, op. cit. pag. 139). *Sotto*, una sequenza di *pattern* utilizzati per i movimenti di terra e la costruzione degli elementi di interfaccia tra mare e costa, elaborati dallo Studio Hargreaves nel progetto del Parque de Tejo et Trençao a Lisbona. La ricostruzione di un nuovo *paesaggio di margine* sceglie la strada dell'analogia morfologica e dell'ibridazione tra naturale e artificiale.

Paesaggi narrativi: pattern e temi

Partendo dalle indicazioni di Turner, possiamo sviluppare il concetto di *pattern narrativi* intesi come strumenti di segnalazione di una concreta intenzionalità creativa e progettuale.

"E con intenzionalità intendo una volontà direttiva che centra la posizione del soggetto. (…) Modelli e ideali (…) sono ideati e messi in pratica dalla promozione pragmatica dell'intenzionalità artistica, la quale va intesa come dato attivo di pregnanza e complessità, come segno di processi concretati. L'intenzionalità insomma è coinvolta profondamente nella fase di compimento del progetto dove oggetto e soggetto si fondono. Idee, pensieri, tecniche, intenzioni promuovono un'attività condotta da una coscienza incalzante. L'intenzionalità è un progetto che crea continue, fertilissime prestazioni chiamando dal vuoto alla presenza certi identificati obiettivi".[80]

I *pattern narrativi*, che per noi possono riassorbire le precedenti classi descritte da Turner in una unica che le contiene tutte, traducono in luogo lo spazio del progetto, facendone un racconto.
I *pattern narrativi* permettono al progettista di articolare una composizione formale e spaziale basata su un ordine riconoscibile (*configurazione*), ma anche di interrogarsi sul livello di leggibilità, quindi di piena funzionalità dell'opera e di conoscere poi il punto di vista del fruitore (*rifigurazione*). Se facciamo riferimento al progetto contemporaneo di parco pubblico urbano, i *pattern* possono essere utilizzati come gli elementi-base strutturanti un racconto spaziale e finalizzati al potenziamento dell'esperienza estetica.
Ma come farne uso?
Dalla storia dell'arte dei giardini e del paesaggio apprendiamo che la narrazione costituisce un dispositivo guida di formidabile efficacia per la redazione di un progetto di giardino e di parco.
In *Landscape narrative: design pratices for telling stories*[81], gli autori propongono proprio di ripensare al *landscape design* in termini di costruzione di una struttura narrativa, e offrono anche una lettura di parchi e giardini storici, come Villa Lante e Stourhead, impianti paesistici a forte connotazione letteraria e filosofica, per ritrovare *pattern of stories*, individuati attraverso l'applicazione della teoria strutturalista[82]. Con l'espressione *landscape narratives,* gli autori indicano il legame virtuoso ed il reciproco vantaggio che si ottiene mettendo in relazione paesaggio e narrazione. Questo orientamento progettuale comporta un gioco di scambi che va oltre la semplice condivisione dell'uso di concetti ordinatori come gerarchia, forma, ritmo: riguarda la possibilità di determinare una esperienza estetica che unisca dimensione spaziale e temporale.
La pratica narrativa indicata da Potteiger e Purinton si compone di cinque temi compositivi:

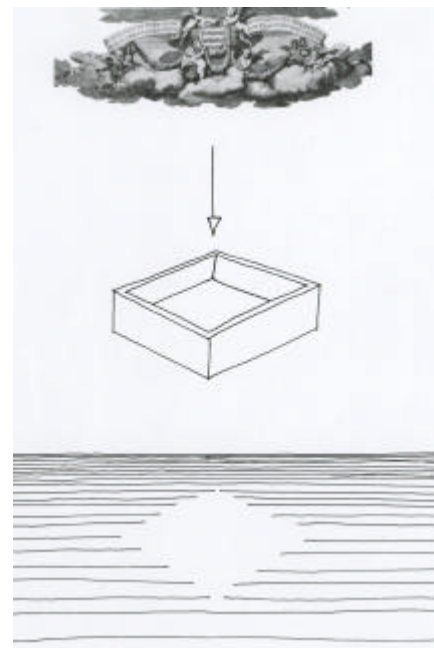
1. *Nominare*: dare un nome ad uno spazio vuol dire assegnargli una sua identità, una riconoscibilità diretta. Vuol dire anche prendere possesso simbolico di qualcosa, coglierne l'essenza. L'atto della nominazione è quindi un passo strategico fondamentale per dare forma ad un luogo.

2. *Costruire una sequenza*: vuol dire dare una concatenazione ad una serie di spazi seguendo una logica narrativa. Il senso della sequenza narrativa viene così presentato: "una parola dopo un'altra in una frase, un evento dopo l'altro in una storia, un elemento dopo un altro in un paesaggio".[83]

[80] RAFFAELE MILANI, Op. cit., 2003.
[81] MATTEW POTTEIGER AND JAMIE PURINTON, *Landscape narrative: design pratices for telling stories,* John Wiley & Sons, 1998.
[82] Come è noto lo *Strutturalismo*, che si sviluppò soprattutto in Francia a partire dagli anni Sessanta del Novecento, riprende gli studi sulla linguistica di De Saussure e sulla psicologia della forma (*Gestalt*) e si propone di analizzare fenomeni culturali e sociali come sistemi di segni (tratti lineari componenti delle immagini, gesti, suoni, segnali, eccetera). Grazie alla semiologia, anche arte e architettura, come altri prodotti culturali, possono essere interpretati attraverso l'individuazione delle relazioni sistematiche e costanti. Per una lettura dell'architettura in chiave semiologica, UMBERTO ECO, *Proposte per una semiologia dell'architettura,* Bompiani, Milano 1965.
[83] MATTEW POTTEIGER AND JAMIE PURINTON, op.cit. Pag.110.

3. *Rivelare e nascondere.* Il progettista interpreta ed anticipa il cambiamento: può coinvolgere il lettore-fruitore in un meccanismo di continue scoperte e rivelazioni, modulando con abilità narrativa la struttura dello spazio progettato. Gli autori indagano le possibilità offerte da questo meccanismo a partire da tre concetti chiave: *segreto*, *trasparenza*, *mascheramento/smascheramento* (di informazioni, identità, significati).

4. *Raccogliere, condensare.* Il paesaggio condensa nelle sue forme i segni di mutamenti spazio-temporali. Nel paesaggio narrativo viene potenziato questo carattere ontologico di giardino e paesaggio come *depositi di segni*: frammenti, ricordi, memorie possono esservi raccolti come i personaggi di un racconto.

5. *Aprire.* L'idea di paesaggi narrativi *aperti*, dicono gli autori, cioè di considerare i luoghi formati da una pluralità di voci e segnati da una molteplicità di storie, è particolarmente importante in un periodo in cui si tende a plasmare spazi pubblici procedendo con l'assegnazione di temi predefiniti. Il riferimento è dato dal modello di lettura *opera aperta* elaborato da Umberto Eco: un testo letterario che non si conclude in se, ma che rimanda ad altri testi.

Nel parco come spazio narrativo il progettista non può dimenticare di considerare due temi chiave:
l'amplificazione dell'orizzonte percettivo del fruitore a cui è legata la possibilità di favorire un contatto mentale con lo *spazio infinito;*
il valore semantico del concetto di *limite.*

Pattern narrativi strutturanti

Dai temi chiave desunti da Potteiger e Purinton, si passa ora alla individuazione degli elementi fisici - spaziali per progettare un parco come sistema narrativo.
Si teorizza che la struttura narrativa portante di ogni progetto di parco è costituita da tre sistemi base di elementi: *limiti, percorsi, unità spaziali omogenee/cronotopi,* corrispondenti ai *pattern narrativi strutturanti*.
A ciascuno di questi *pattern* vengono legate alcune domande progettuali: il modo in cui il progettista darà forma e concretezza alle risposte determinerà la struttura del racconto.

1. Limiti

"La ripetizione continua di una sequenza di semplici operazioni come scavare una buca, piantare un palo, tendere un filo di ferro tra un palo e l'altro, e soprattutto la sua facilità e velocità di esecuzione, possono trasformare non solo un paesaggio, ma un intero modo di concepire lo spazio. Pensare un confine e costruire un recinto sono pratiche omologhe. Entrambe sono azioni che rispondono a un medesimo desiderio, quello di generare uno spazio cercando allo stesso tempo di controllarlo in qualche modo"[84].

Il parco urbano nasce come *recinto di natura*. Nasce cioè come una *figura* con dei limiti definiti: le sue matrici storiche lo mostrano chiaramente. Quando il parco urbano perderà la sua definizione di *recinto* e diventa generico tessuto verde, presenza propagata e diffusa, da cui viene estromessa qualsiasi riflessione sul valore del concetto di limite/bordo/margine, finirà per smarrire anche la sua identità figurativa, la sua più sicura dimensione simbolica.
Parlare dei limiti del parco non significa parlare del parco come *isola verde:* è stata al contrario più volte sottolineata nel corso della ricerca la fondamentale importanza di un appoggio progettuale che lo individua come elemento di un sistema più complesso e articolato di spazi aperti.
Parlare dei limiti del parco significa piuttosto prendersi subito carico del suo rapporto con la città (così come questa si caratterizza nelle sue varie forme) e con il contesto in cui è collocato.

"Il confine autentico separa e collega allo stesso tempo, estendendosi di spazio in spazio, oppure articolandosi in aperture che permettono interazioni di interni ed esterni"[85].

Pensare ai limiti ci permette di leggere come la figura si stacca o si attacca ad uno sfondo, di coglierne l'identità. Nei limiti si legge il rapporto con il contesto.
In chiave narrativa, molto semplicemente è lavorando sui limiti che dal punto di vista della fruizione diamo avvio o interrompiamo il nostro racconto, ne denunciamo la trama: promettiamo eloquenza o sintesi, chiarezza o cripticità, gioco o dramma, semplicità o complessità, articolazione spaziale o omogeneità.
La prima domanda da farsi è *quale ruolo deve avere il limite rispetto agli obiettivi generali del progetto*? Vogliamo che funga da separazione o che semplicemente segni un cambiamento, che permetta di vedere al suo interno o che diventi un fattore di protezione (solo visiva, o visiva e fisica, acustica, di separazione tra funzioni non compatibili), che sia ben evidente o che sia in parte camuffato? Deve funzionare come una barriera o come un contorno visivo? E' l'effetto di una soglia da oltrepassare o quello di un territorio da conquistare ciò che vogliamo determinare?
Pensiamo alle varie possibilità di definizione di limite introducendone una lettura per semplici categorie oppositive.

a. Interno/Esterno. I termini, come spiega Norberg-Schulz, indicano qualcosa di più definizioni meramente topologiche, di correlazioni fisiche-spaziali geometriche: introducono ad una qualità

[84] PIETRO ZANINI, *Significati del confine*, Mondatori, Milano 2000. Pag. 74.
[85] CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Architettura: presenza, linguaggio, luogo*, Skira, Milano 2000. Pag. 196.

basilare di un luogo, ammettere che qualcosa vi accada dentro. Il termine *dentro* indica un ordine differente da quello che sta fuori: l'interno diventa la meta dell'uso del luogo. La contrapposizione tra un dentro ed un fuori implica anche la riflessione sulla costruzione del sistema di accessi, sulla sua configurazione, sul ruolo simbolico che può assumere.

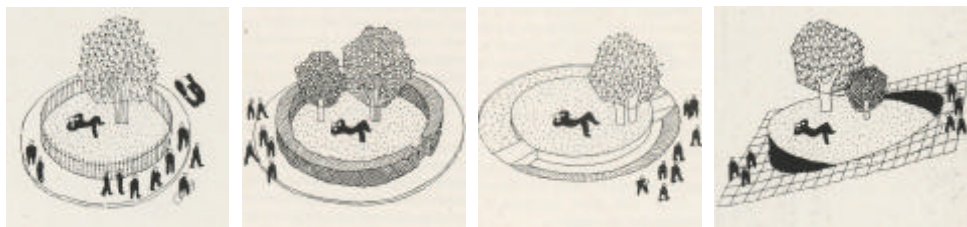
b. Naturalizzato-naturale/artificializzato-artificiale. Il materiale con cui il limite viene realizzato ed il modo di trattarlo incide significativamente sul nostro modo di percepirlo.
Quando il tessuto urbano al contorno è molto denso e mineralizzato, anche un largo nastro di erba può definire significativamente un limite del parco se quello che vogliamo costruire è solo un contorno alla figura. Certo un limite di questo tipo ben difficilmente riuscirà a rispondere a criteri di mascheramento o protezione fisica e visiva del suo interno, a meno che non si proceda ad una manipolazione del terreno per creare dune o rilievi, o, per creare limiti fisici ma non visivi, trincee o fossati, come nel celebre caso dello *ha-ha* inventato per il parco Settecentesco.

c. Continuo/discontinuo: lavorando con limiti visibili, si può scegliere di definirli attraverso una discontinuità del tratto, alternando elementi chiusi ad elementi aperti, lineari a puntuali, naturali ad artificiali. La discontinuità può essere data anche dalla variazione delle forme del limite, e dal cambio dei materiali utilizzati per costituirlo.

d. Spesso/sottile. Variandone la consistenza, si può ispessire il limite fino a farlo divenire *frontiera:* uno spazio di transizione entro cui far succedere qualcosa. Un contorno segnato da una corposa fascia boscata o da una superficie alberata e arredata ci raccontano cose diverse: stiamo entrando in un luogo incantato e nascosto o sulla scena aperta di un teatro dell'ordinario? Oppure il limite è solo il *confine* tra un dentro e un fuori, è una linea che conferma un cambiamento di misura e concezione dello spazio?

e. Finito/Infinito. Uno spazio aperto con i limiti perimetrali nettamente marcati da alti muri, come si ha nell'*hortus conclusus*, permette di amplificare la percezione di ciò che sta sopra la nostra testa, il cielo, e promuovere un contatto mentale con lo spazio infinito.

f. Aperto/chiuso. Non è detto che i limiti del parco debbano essere per forza marcati da un segno architettonico o nettamente definito che tende a chiudere fisicamente lo spazio.
Se è vero che ogni forma fisica di un oggetto è determinata da i suoi contorni, la forma percettiva di uno spazio muta considerevolmente al mutare dell'orientamento spaziale o dell'ambiente in cui è collocata[86]. In situazioni spaziali come quelle dei *parchi-margine* i limiti, o parte di essi, vengono già definiti dal *cambio* dei caratteri spaziali e paesaggistici, e non necessitano di ulteriori sottolineature.

g. Visibile/invisibile. Memoria e conoscenza agiscono sulle nostre percezioni e influenzano i nostri giudizi al di là delle verità oggettive[87]: si riesce a vedere anche aldilà del visibile, operando connessioni mentali: fantastiche, mnemoniche-rievocative, anticipatrici. Il progettista dovrebbe essere in grado di leggere e interrogare i limiti invisibili delle cose.

Variazioni sul disegno e le possibilità di definizione del *limite* fisico per un piccolo spazio pubblico negli studi sul paesaggio urbano di Gordon Cullen (1961).

[86] Cfr. RUDOLPH ARNHEIM*, Arte e percezione visiva,* Feltrinelli, Milano, 2003. Pag. 59. Ed. orig. 1954.
[87] Cfr.PIERRE VON MEISS, op. cit., pag.41.

2. Percorsi

"Il sentiero di un giardino può diventare il filo di una trama, che connette momenti ed eventi in una narrazione. La struttura narrativa può essere una semplice catena di eventi, con un inizio, una parte centrale, e una fine; può però essere abbellita con diversioni, digressioni e intrecci picareschi, accompagnata da tracciati paralleli Intrecci secondari) o biforcarsi ingannevolmente in vicoli ciechi, come le apparenti alternative di un romanzo giallo. (Borges scorse l'analogia e, nel Giardino dei sentieri che si biforcano, le biforcazioni non sono nello spazio ma nel tempo, verso futuri alternativi). Se un sentiero ritorna al suo punto di partenza, c'è un ciclo chiuso di eventi potenzialmente ripetibile all'infinito, come quelli ideati da Samuel Beckett."[88]

Il sistema dei percorsi tiene insieme la struttura narrativa, determina il ritmo e la concatenazione delle unità spaziali, costituisce la linfa vitale di tutta la composizione.
Ai percorsi sono legati i temi del *movimento* e degli incontri, quindi della vitalità.
Nel racconto che il parco espone, i percorsi hanno un ruolo chiave: non hanno solo il valore di collegamento tra parti, di istituzione delle necessarie relazioni fisiche tra zone distinte, sono anche distributori di flussi e corrispondenze percettive, generatori di occasioni, di senso, di ordine spaziale. La lunghezza dei percorsi ed il tempo impiegato a coprirla costituisce inoltre un modo per misurare lo spazio del nostro quotidiano: la viabilità interna di un parco può diventare un metronomo temporale, quando dobbiamo fare attenzione alla quantità di tempo libero che abbiamo a disposizione rispetto al modo in cui vogliamo utilizzarlo.
Tornando all'idea di percorso come generatore di occasioni di incontro tra persone, come *tòpos* ideale delle relazioni sociali casuali, possiamo prendere le considerazioni espresse da Bachtin per utili indicazioni progettuali.

"Gli incontri nel romanzo avvengono di solito nella <<strada>>. La <<strada>> è, per eccellenza, il luogo degli incontri casuali. Sulla strada (sulla strada maestra) si intersecano in un punto temporale e spaziale le vie spaziali e temporali delle persone più svariate, rappresentanti di tutti i ceti, le condizioni, le fedi, le nazionalità, le età. Qui possono incontrarsi per caso persone che normalmente sono distinte dalla gerarchia sociale e dalla lontananza spaziale, qui può sorgere qualsiasi contrasto e possono scontrarsi e intrecciarsi vari destini. Qui si uniscono in modo singolare le serie spaziali e temporali dei destini e delle vie, complicandosi e concretizzandosi con le distanze sociali qui superate. E' il punto in cui gli eventi si annodano e si compiono. Si direbbe che qui il tempo sbocchi nello spazio e vi scorra (formando le strade). Di qui anche la ricca metaforizzazione della strada-cammino: il <<cammino della vita>>, <<intraprendere una nuova strada>>, il <<cammino storico>>, ecc.; la metaforizzazione della strada ha diverse forme e livelli, ma il perno centrale è il fluire del tempo"[89].

Storicamente, il parco urbano ha nel momento della *promenade* uno dei suoi fuochi di interesse. Anche a distanza di secoli, mutate le condizioni storiche e culturali, la *passeggiata* continua a costituire la più comune pratica quotidiana di uso del tempo libero all'aperto, che al valore motorio, associa quello di una semplice ritualità individuale e sociale. Si esce a fare una passeggiata quando si sente il bisogno di spezzare il tempo e distrarsi, quando si ha voglia di vedere gente e movimento, o tutto al contrario, quando ci si vuole prendere del tempo tutto per sé e starsene da soli per pensare ai fatti propri. Fare una passeggiata nel parco, un classico del cittadino urbano in pausa settimanale domenicale o quotidiana, è un atto fisico e mentale, e necessita di un supporto ambientale particolare.
Per studiare un percorso, oltre a rispondere alla domanda: *come ed in quanto tempo si può andare dal punto A al punto B?,* occorrerebbe rispondere anche a: *cosa si potrebbe cercare di far succedere andando dal punto A al punto B?*; *quali scene potrebbero essere allestite lungo il percorso*? e *come organizzare il senso di orientamento?*

---

[88] CHARLES W. MOORE, W.J. MITCHELL, W. TURNBULL JR., *La poetica dei gairdini,* Franco Muzzio, Padova1991. Pag. 43. Ed. orig. 1988.
[89] MICHAIL BACHTIN, *Estetica e romanzo,* Einaudi,Torino,1997. Pagg. 390-391. Ed. orig. *Voprosy literatury i estetici,*1975.

Per creare il sistema di percorsi di un parco, che molto dipende dalle caratteristiche topografiche del luogo, dal punto di vista più strettamente distributivo-funzionale c'è da considerarne:
a. gerarchia;
b. morfologia: lineari, curvilinei, in trincea, in quota, piatti, movimentati altimetricamente;
c. organizzazione spaziale interna;
d. relazioni con il tessuto urbano al contorno e con le preesistenze;
e. *sistema degli accessi*;
f. modi di fruizione (a piedi, in bicicletta, a cavallo, ecc.),
g. distribuzione degli elementi di arredo.

3. Ambiti spaziali omogenei: i cronotopi

I *cronotopi* designano gli ambiti spaziali omogenei, interni al parco, la cui identità è considerata come effetto della fusione tra percezione di una determinata dimensione spaziale e di una temporalità. La denominazione è presa in prestito dal lavoro sulla teoria del romanzo elaborata da Bachtin. Il critico russo chiama *cronotopo*:

"l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi ma non del tutto), a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio)"[90].

Analogamente, a noi il *cronotopo* interessa proprio per questa saldatura tra dimensione temporale e dimensione spaziale. Una unità in cui spazio e tempo si fondono

"in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico."[91]

Se è vero che ogni opera di progettazione paesaggistica può essere letta prima di tutto come una *forma del tempo,* dato che è l'aspetto dell'incidenza temporale che fa differire significativamente il lavoro del paesaggista da quello dell'architetto, il concetto di *cronotopo* appare ricco di suggestioni operative. Permette di lavorare alla definizione di ogni parte del parco a partire dal tema chiave del cambiamento, quello anticipato dalla visione progettuale, quello connesso alle dinamiche biologiche degli elementi naturali che lo compongono e quello legato alle possibili forme dell'abitare lo spazio progettato.
L'idea della forma dello spazio viene innestata in una temporalità reale e in una temporalità percettiva relativa.
Ogni opera visiva, ha evidenziato Eco, necessita di un suo proprio *tempo di circumnavigazione.*

"Scultura e architettura richiedono e impongono, attraverso la complessità della loro struttura, un tempo minimo per essere fruite. Si può impiegare un anno a circumnavigare la cattedrale di Chartres, senza mai scoprirne tutti i dettagli architettonici. Una ricchezza decorativa rappresenta una imposizione che la forma architettonica esercita su chi guarda, e quanti più dettagli ci sono, tanto più tempo si impiega a esplorarli."[92]

In un parco, in un giardino, che oltre ad essere opere visive, sono ambienti ad alto gradiente sensoriale, il tempo di ricezione dei singoli e diversi elementi che ne compongono le parti può

---

[90] MICHAIL BACHTIN, *Estetica e Romanzo,* Einaudi, Torino, 1997. Ed. orig. 1975. Pag. 231.
[91] MICHAIL BACHTIN, *Ibidem.*
[92] UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi,* Bompiani, Milano, 1994. Pag. 73.

dilatarsi senza possibilità di controllo, per quella intima disposizione allo scambio intertestuale che ogni forma di paesaggio promette.
Questo significa che il progetto può essere sviluppato a partire da una riflessione che presuppone, accanto alle domande: "*quali sono le funzioni d'uso necessarie o richieste a cui dare forma?*" e "*come vanno organizzate le zone funzionali necessarie o richieste (zone giochi, zone per il riposo, area chiosco, eccetera)?*", "*quali sono le relazioni di compatibilità tra le varie forme d'uso che devono essere verificate?*", altri quesiti del tipo: "*quali immagini della storia del luogo voglio evocare?"; "quali temi della memoria culturale voglio richiamare?"; "quale momento della giornata o della stagione può risultare sottolineato nella costruzione dello spazio?"; "quali altri mondi potrei rendere leggibili?".*
L'uso del concetto di *cronotopo* per identificare le varie parti di cui si può comporre un parco è strettamente connessa ad una prassi progettuale che considera gli aspetti percettivi e di esperienza estetica dello spazio, lavorando con i temi della Memoria.

"Nessuno vive nell'immediato presente: tutti colleghiamo cose ed eventi mediante il collante della memoria, personale e collettiva (storia o mito che sia). (…) Questo intrico di memoria individuale e collettiva allunga la nostra vita, sia pure all'indietro, e ci fa balenare davanti agli occhi della mente una promessa di immortalità."[93]

L'articolazione in *cronotopi* può essere strutturata a partire dall'adozione di diverse tecniche di composizione spaziale e dall'osservazione di alcune regole percettive e sensoriali.
Se valutiamo ogni *cronotopo* come una unità, rispetto alla percezione visiva dai principi di *teoria dell'immagine* apprendiamo che esistono sette fattori base da cui dipende il *peso visivo* (che potremmo definire come il grado di forza plastica) di un elemento rispetto ad altri: la sua localizzazione, la dimensione, la forma (quelle irregolari *pesano* di più rispetto a quelle regolari), il colore, la profondità di campo visivo, la *textures,* l'isolamento. Questi aspetti giocano con la nostra esperienza visiva in maniera determinante ed è grazie a loro che possiamo essere attratti da un luogo piuttosto che da un altro.
Due principi di progettazione dei giardini sono rimasti costanti nei secoli, aldilà del susseguirsi delle mode e dei diversi stili: *unità/coerenza* e *varietà/etereogeneità.*

1. *Unità/Coerenza:* per Sylvia Crowe, si tratta forse del principio più importante. Il senso di unità

   "è una qualità riscontrata in tutti i grandi paesaggi, basata sul ritmo della morfologia naturale del terreno, sul dominio di un solo tipo di vegetazione e sul fatto che l'utilizzazione umana e gli edifici siano mantenuti in armonia con il loro ambiente. Quando diciamo che un paesaggio è stato rovinato vogliamo dire che ha perduto l'unità. Allo stesso modo, tutti i grandi giardini del mondo hanno un'unità sia di esecuzione sia di concezione che sta a dimostrare che furono creati in un'unicità di pensiero. I loro creatori sapevano ciò che volevano e furono in grado di esprimerlo in un tutt'uno organico."[94]

   Già l'Andrè nel suo celebre trattato aveva sostenuto, nel capitolo IV intitolato *Estetica,* che una delle principali caratteristiche della bellezza è l'unità, l'armonia nascosta nell'insieme di tutte le parti che compongono un'opera[95].
   Il senso di unità può essere creato attraverso una qualità pervasiva (uso di tonalità cromatiche prevalenti, di un materiale, di un elemento spaziale o una scena dominante – le masse boscate ad esempio hanno un forte potere unificante -, attraverso la reiterazione di *pattern* formali, eccetera), oppure tramite la definizione di una caratteristica strutturante che regola tutta la composizione (costruzione di un asse portante, la classica *spina* centrale nelle impostazioni di tipo più rigorosamente geometrico, o di una successione ritmata di spazi o scene, come ha insegnato la tradizione del giardino paesaggistico).

[93] UMBERTO ECO, op.cit., Milano, 1994. Pag. 162.
[94] SYLVIA CROWE, *Il progetto del giardino,* Franco Muzzio Editore, Padova, 1989. Ed. orig. 1981. Pag. 123.
[95] EDOAURD ANDRE, *L'arts des jardins,* Laffitte Reprints, Paris, 1879. Ristampa. Pag.100.

Nel progetto per il *Parc Roi Baudouin*, a Bruxelles (Concorso, 1984), Bernard Lassus concepisce una nuova realtà paesaggistica a partire dal concetto di paesaggio *milles-feuilles*, una stratificazione spaziale e temporale di livelli differenti, tra passato e futuro. Così il paesaggista spiega la filosofia del progetto: "We could also retain, as for tha Parc du roi Baudouin in Brussels, a factor like the trees on the edge of a large wood. The entity becomes at that point of place of several fractions: an island taking the place of a particular rural area, the landscape of the Brabant or thr missing place of a Roman villa and its outbuildings. Then we understand that we could develop not only from the basis of its concrete and visible space alone, but also from that of its imaginary spaces, by establishing, from the start, that all the fractions and their internal and/or external entities are equal". (Da BERNARD LASSUS, *The landscape approach*, 1998. Pagg. 55 -56).

Il carattere di unità in uno spazio è strettamente collegato a fattori di *coerenza,*(ripetizione e somiglianza, prossimità, chiusura o apertura degli spazi) intesa come la interrelazione percepibile tra le varie parti che formano il tutto (cronotopi) ed al *senso di ordine,* cioè l'attitudine ad individuare fattori di regolarità in una composizione (omogeneità e tessitura, allineamenti e serie, gradazioni, gerarchie, ritmo, contrasto, complessità, semplicità, eccetera).

2. *Varietà.* Unità non vuol dire omogeneità, e varietà non vuol dire complicazione caotica. La riuscita di un progetto di spazio aperto si basa su un apparente paradosso: un alto grado di unità necessità di un alto grado di varietà. All'abilità del progettista spetta determinare una composizione eterogenea per uso di materiali, elementi funzionali, situazioni spaziali, e che resti comunque percepibile come un tutto unico e coerente. La varietà può essere introdotta basandosi sui concetti di *contrasto* e *contrapposizione*.

"La divisione dello spazio a Holland Park crea un disegno ben definito, un contrasto tra il prato aperto ed il bosco chiuso; fra il manto erboso ininterrotto e l'intricato disegno del giardino formale. Il risultato è un desiderio di procedere da una parte all'altra, un senso di finalità e direzione, che manca in quei parchi in cui vaghe aiuole di arbusti e singoli alberi sono sparpagliati uniformemente su tutta la superficie".[96]

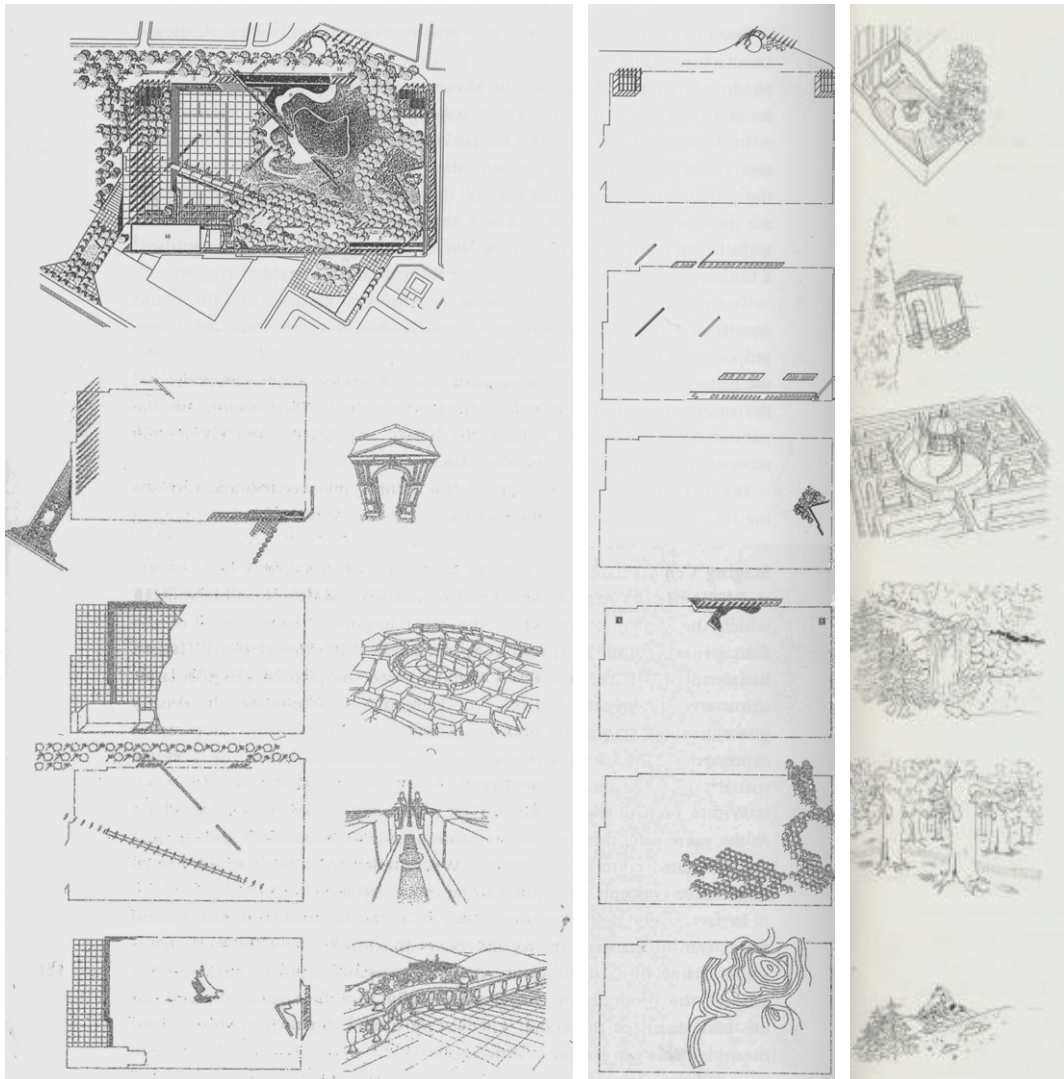
"La varietà nell'arte è indice di un'elevata cultura intellettuale, e un paese dove l'uniformità prevale, è in una condizione di rozzezza o di decadenza", sosteneva ancora Andrè[97]. La variabilità pittorica delle scene naturali, come è noto, costituiva la prerogativa più apprezzata del giardino all'inglese. Tra i cultori del *moderno stile*, nel 1796 Luigi Mabil esortava:

"(*L'artista di giardini*) varierà eziandio le sue scene, quanto però gli sarà concesso dal sito, e dalla naturale sua disposizione. La natura, sempre semplice ed una, pur ama mostrarsi sotto forme diverse, e in vario aspetto, qua ridente ed allegra, là melanconica e cupa, spesso negletta, talvolta riccamente abbigliata e sfarzosa, qual amante avveduta, che mai simile a sé stessa, e sempre cangiante sa prevenire i fastidi dello svogliato amatore."[98]

Nel recente manuale di progettazione degli spazi aperti redatto da Hans Loidl e Stefan Bernard[99] la dialettica tra unità e varietà viene illustrata a partire dai concetti di *tensione, equilibrio, armonia, chiarezza, semplicità*.

Rispetto ad una valutazione estesico-estetica più generale, un altro parametro chiave che può determinare un maggior grado di apprezzamento di un testo narrativo è il *senso di mistero*: l'idea che una scena, una situazione non possa essere vista tutta in una volta.

---

[96] SYLVIA CROWE, *Il progetto del giardino,* Franco Muzzio Editore, Padova, 1989. Ed. orig. 1981. Pag. 218.
[97] EDOAURD ANDRÈ,op.cit. Pag.102.
[98] LUIGI MABIL, *Saggio sopra l'indole dei giardini moderni. Letto all'Accademia di scienze, lettere ed arti, Padova 1796,* in ENZO BENTIVOGLIO, VINCENZO FONTANA, *Giardino Romantico in Italia tra '700 e '800,* Gangemi Editore, Roma 2001. Pag. 45.
[99] HANS LOIDL, STEPHAN BERNARD, *Opening Spaces. Design as Landscape Architecture,* Birkhauser, Berlin, 2003.

Clemens Steenbergen, paesaggista olandese, propone una lettura del *Parc del Clot* (di Dani Freixes, Vincente Miranda, Bryan Hunt) uno dei più noti progetti barcellonesi degli Anni Ottanta, come di una composizione di *pattern* architettonici e paesaggistici. L'immagine complessiva del parco viene meticolosamente disgregata in una sequenza di *frame* evocativi. Il parco racconta, nel suo configurarsi come l'ultima di una serie di stratificazioni, non solo qualcosa della storia della città, ma anche di altri luoghi nel tempo e nello spazio. Un *hortus conclusus*, la casa storta di Bomarzo, il giardino Giusti a Verona, una piazza, scene di paesaggi naturali e di città sfilano come immagini connesse alle diverse parti del parco. "Nella progettazione catalana attuale (*1992*) di parchi e piazze, la concezione del giardino Arabo circondato da mura (oasi) e quella romana di spazio pubblico come *forum,* l'anfiteatro e il pergolato sono trasformati e collocati in un nuovo sistema di relazioni." Steenbergen, presenta un metodo di progettazione in cui si procede alla composizione dello spazio adottando una strategia di *teatralizzazione* di scene-tipo estratte dalla tradizione disciplinare, come principio di unità della varietà. I meccanismi di composizione individuati sono quelli introdotti dal decostruttivismo: *scomposizione* e *ricomposizione*.

(Referenza iconografica: ANDREU ARRIOLA, ADRIAN GEUZE, ed altri, *Modern Park Design,* op.cit. pagg.128 -129).

6. 4 GRAMMATICHE DEL BELLO

“La formula di Nake per i suoi <<computer-graphics>>
starebbe benissimo in una <<grammatica della fantasia>>,
e infatti qui la ricopio:
Sia dato un repertorio finito di R segni,
un numero finito di M regole per combinare tali segni tra loro
e un’intuizione finita I
che stabilisca di volta in volta quali segni e quali regole scegliere rispettivamente tra R e M.
L’insieme a tre elementi (R,M,I) rappresenterà allora il programma estetico.”
Gianni Rodari, 1973[100]

Parliamo a questo punto di *Grammatiche del Bello* e per entrare nel tema senza girarci ancora intorno, la *formula di Nake* citata e commentata da Rodari, proposta ad esergo del capitolo, è sembrata un’ottima chiave di apertura. Ci pare possa *stare benissimo* nella bisaccia di lavoro del paesaggista alle prese con un progetto di parco urbano: in questo capitolo cercheremo di vedere alcune *regole*, più avanti torneremo sui segni. L’intuizione, quella è personale e imprendibile: si manifesta al progettista, lampeggia, fa scattare il processo, fa sì che le funzioni riescano ad essere messe insieme ad arte.
Grammatica è “l’insieme delle convenzioni che danno stabilità alle manifestazioni espressive degli uomini parlanti una stessa lingua in un dato spazio e in un dato tempo”, e in una accezione più popolare, “l’arte dello scrivere e parlare correttamente”[101].
Prendiamo per buona direttamente la seconda definizione, e vediamo quali possono essere le *grammatiche* che ci aiutano a scrivere in maniera comprensibile e chiara il testo-parco. La complessità semantica implicita nella figura *parco* e la varietà degli apporti disciplinari necessari alla sua buona costruzione, inducono a considerare più tipi di grammatiche, che poi se si vuole, messe tutte insieme, formano un’unica grammatica per il progetto contemporaneo di parco.
Abbiamo riconosciuto la *varietas* come il tema a cui oggi è affidata l’idea di *bello* nella costruzione del paesaggio urbano contemporaneo, possiamo ora precisare l’attenzione sull’esistenza di sistemi di regole a fondamento di una serie di *grammatiche estetiche* di riferimento comune, tra loro integrabili, e che funzionano in ragione del riconoscimento di codici estetico-culturali stabilmente condivisi nel tempo e codici estetico-percettivi scientificamente determinati.
Le grammatiche sono strumenti del mestiere, sta poi alla capacità del progettista ed alla sua sensibilità, applicarle con vantaggio, traducendole in una poetica.
Da sole non bastano, però aiutano. L’abilità richiesta al paesaggista di sapersi muovere attraverso vari campi disciplinari, di maneggiare vari strumenti tecnici ed operativi, è un’arte. Alla fine del suo lavoro, se sarà riuscito ad esercitare questa arte con profitto, valutando tutte le fasi del progetto, anticipandole con capacità immaginativa e gestendole con le dovute conoscenze tecniche, il risultato avrà qualità estetica[102].
Ecco di seguito una sequenza di tre possibili grammatiche del bello: della natura, della fantasia, della percezione visiva, presentate per fornire alcuni spunti di riflessione creativa. E per finire, la grammatica dei giardini di un maestro del Novecento.

---

[100] Gianni Rodari, *La grammatica della fantasia. Introduzione all’arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, 2001. Pag. 195. Prima ediz. dell’opera: Eianudi, 1973.
[101] Dalla voce “Grammatica” del *Dizionario della lingua italiana,* di Giacomo Devoto e Gian Carlo Oli, Le Monnier, Firenze 1971.
[102] Cfr. Sven-Ingvar Andersson, *Ifla in our time – art and social aesthetics,* “Landskab” 6, 1998, pagg. 1221 – 126. Cit. in Luigi Latini, op.cit., 2004. Pag. 82.

La grammatica della natura

La prima grammatica del paesaggista/progettista di parchi è senza dubbio quella della natura. Russel Page[103] ha scritto:

"oggi viviamo in un'epoca che accumula periodi, stili e culture. Sono a nostra disposizione le diverse espressioni artistiche sviluppatesi in tutto il mondo nei trascorsi quattromila anni, un immenso magazzino di informazioni che può tuttavia provocare una grande confusione. (…) Non ritengo che l'arte del giardinaggio debba soffrire dei risultati di una cultura in continuo cambiamento e forse anche in procinto di disintegrarsi. Essa può rinnovarsi partendo da un altro presupposto: un seme, una pianta, un albero debbono tutti obbedire alle leggi della natura e ogni interferenza con queste significherebbe la loro morte. (…) Un giardino ben fatto non è certo il prodotto di qualcuno che non abbia sviluppato la propria capacità di conoscere e amare gli esseri viventi".[104]

L'arte dei giardini è stata definita come una disciplina che ha come finalità *l'estetica delle piantagioni.* Per Kant era l'arte della bella disposizione dei prodotti della natura. Parte della produzione paesaggistica contemporanea, sembra aver esaurito e risolto questa definizione con uno studio sommario delle tabelle cromatiche delle fioriture o del fogliame delle specie botaniche scelte in fase di progettazione. Ma la scelta delle piante e la loro disposizione in un parco/giardino è un'operazione tecnica che ha un indirizzo poetico: "il giardiniere con i suoi arbusti ed i suoi cespugli fa quello stesso che il poeta fa con le parole: li mette insieme in guisa tale che essi sembrino nuovi ed eccezionali, e, nello stesso tempo, come se per la prima volta significassero se stessi, si ricordassero di se stessi"[105], scriveva Von Hoffmannsthal. Oggi, anche volendo mettere da parte gli sghiribizzi romantici, resta il fatto che per il paesaggista riuscire a padroneggiare con competenza i *materiali vegetali* e, più in generale, naturali, resta la prerogativa di base.

"Come architetti del paesaggio siamo soli. Altre professioni possono essere capaci quanto noi, se non migliori, nel trattare, ad esempio, questioni ecologiche, ma quando si tratta di dare forma ai materiali, vale a dire *progettare con la natura*, non c'è nessuno che possa prendere il posto dell'architetto del paesaggio"[106].

E su come imparare a *progettare con la natura* la ricerca elaborata alla fine degli anni Sessanta, da Ian Mc Harg, urbanista e paesaggista, ci fornisce ancora ottimi presupposti teorici. Come ha scritto Lewis Mumford nell'introduzione al libro:

"Ribadendo la necessità di un intento consapevole, di una valutazione etica, di un'organizzazione ordinata, di una deliberata espressione estetica nel trattare ogni parte dell'ambiente, Mc Harg pone l'accento non sulla progettazione o sulla natura in se stesse, ma sulla preposizione "con", che implica cooperazione umana e compartecipazione biologica. Egli cerca non di imporre arbitrariamente la progettazione, ma di sfruttare appieno le potenzialità - e con esse, necessariamente le condizioni restrittive – che la natura ci offre. Così, anche abbracciando la natura, sa che lo spirito stesso dell'uomo, che fa parte della natura, ha qualcosa di prezioso da aggiungere, qualcosa che non si può provare, a tale elevato punto di sviluppo, nella natura grezza non raggiunta dall'uomo."[107]

---

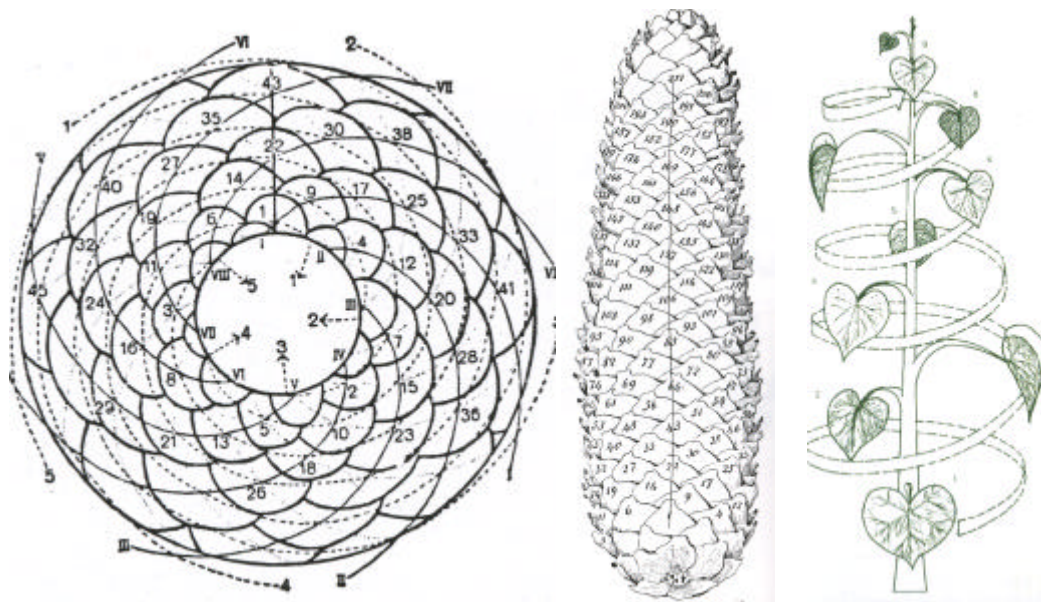
[103] Russel Page, inglese, nasce nel 1906 e fin da giovanissimo comincia a coltivare la sua passione per l'arte dei giardini e la pittura, finendo poi per occuparsi professionalmente e con successo della prima. Dal 1935 al 1939 collabora con Sir Geoffrey Jellicoe, collaborando nello stesso periodo (dal 1934 al 1938) con la rivista inglese *Landscape and Gardening.* Dotato di una personalità versatile e brillante, durante la seconda guerra mondiale viene incaricato di organizzare servizi radiofonici per la *BBC* con la Francia. E dopo la guerra, sarà in questo paese che si stabilirà lavorando con successo come paesaggista e architetto di giardini, in prevalenza per privati. Ma la sua fama lo porta a lavorare in tutta Europa, ma anche in Egitto, Stati uniti, Venezuela, Cile. Muore nel 1985.

[104] RUSSEL PAGE, *L'educazione di un giardiniere*, Umberto Allemandi, Torino 1994. Pag.52.

[105] UGO VON HOFFMANNSTHAL, *Gärten*, pag.179. Citato in ROSARIO ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini Editore, Napoli 1973. Vol. 2°. Pag.300.

[106] SVEN-INGVAR ANDERSSON, in Domenico Lucani, LUIGI LATINI, Scandinavia. *Luoghi figure gesti di una civiltà del paesaggio*, Fondazione Benetton studi Ricerche, Treviso 1998. Pag. 225.

[107] LEWIS MUMFORD, *Introduzione* in IAN MC HARG, *Progettare con la natura*, Franco Muzzio, Padova 1989. Ed. orig. *Design with nature*, New York 1969. Pagine senza numerazione.

Progettare con la natura aiuta a dare forma al paesaggio, perché presuppone la conoscenza delle forme di crescita degli elementi naturali. In *Crescita e Forma* D'Arcy Thompson, pubblicato per la prima volta nel 1917, analizza le forme della natura studiandole nel loro processo di evoluzione, e ci fornisce un ricco repertorio di casi studiati con rigore scientifico. "E' questo un esempio di come andrebbe intesa la conoscenza della realtà"[108] affermava l'artista e designer Bruno Munari.

Schemi di crescita di organismi vegetali, riportati negli studi di D'Arcy Thompson.

Muovendosi lungo questo tipo di approccio culturale, i ricercatori Nancy Jack e John Todd, hanno individuato dei veri e propri precetti, da loro stessi definiti all'uscita della loro ricerca[109] ancora rudimentali, ma ritenuti fondativi per lo sviluppo di una vera e propria scienza della biotecnologia applicata ad una progettazione delle trasformazioni in chiave biologica. I precetti, nove in tutto e fortemente ispirati dalle teorie di Gregory Bateson e dalle applicazioni pionieristiche di Buckminster Fuller, sono i seguenti:

- il mondo vivente è la matrice d'ogni progettazione;
- la progettazione deve seguire le leggi della vita, non opporvisi;
- l'equità biologica deve determinare il progetto;
- la progettazione deve riflettere la bioregionalità;
- i progetti devono basarsi su fonti energetiche rinnovabili;
- la progettazione sostenibile opera tramite l'integrazione dei sistemi viventi;
- la progettazione dovrebbe co-evolvere assieme al mondo naturale;
- la progettazione e l'attività costruttiva devono contribuire a risanare il pianeta;
- la progettazione dovrebbe ispirarsi ad un senso ecologico del sacro.

Come Mc Harg, anche i Todd sottolineano la necessità di una nuova collaborazione tra l'inesauribile creatività umana e l'altrettanto inesauribile creatività naturale. Al di là degli slogan, è questo il suggerimento più importante da raccogliere ed integrare ad altri, che riguardano più strettamente valori culturali e sociali. E' la prima più importante assunzione di responsabilità per un paesaggista, cioè capire, conoscere e rispettare i cicli della natura e i suoi elementi: biotici e abiotici, acqua, terra, suolo, luce, vegetali, animali….

[108] BRUNO MUNARI, *Fantasia*, Laterza, Roma - Bari, 1977. Pag. 174.
[109] NANCY JACK TODD, JOHN TODD, *Progettare secondo natura*, Elèuthera, Milano 1989. Ed. orig. *Bioshelters, Ocean Arks, City Farming – Ecology as the Basis of Design,* San Francisco, 1984.

E detto così sembra facile e scontato. Ma non lo è: non c'è solo un'etica dei principi, ci vuole un'etica dei risultati, valutabili su tempi lunghi.
Il paesaggista non è un tuttologo, ma piuttosto, come amava dire Pietro Porcinai, un direttore d'orchestra, un professionista capace di sviluppare nel tempo specifiche capacità di conoscenza e controllo dei processi naturali, sapendo di dover continuamente interagire con professionisti ed esperti di altre discipline, di cui non può fare a meno. In questo senso comprendiamo le parole di chi dice che fare paesaggio insegna ad essere umili: è una pratica che non può avere come finalità la spettacolarizzazione di un segno prodotto nella sua definizione conclusiva, come spesso richiesto dalla committenza pubblica, da amministratori pressati dall'ansia della visibilità. Anche se per fare un parco esiste un margine di applicazione molto ampio alle possibilità creative (rispetto ad esempio a quelle necessarie a realizzare opere in cui lo spazio progettato è maggiormente influenzato dalla necessità di rispondere ad una funzione-guida, come nel caso di una strada o di un parcheggio), il paesaggista dovrebbe comunque sentirsi chiamato ad eseguire, più che un lavoro di invenzione autopoietica, un *lavoro di traduzione*. Lo scopo finale è ottenere un sistema estetico di segni chiaro e fruibile da un compendio di regole e principi (ecologiche, economiche, culturali) e di richieste (sociali, funzionali, politiche), che trascende l'idea di un *potere* di invenzione tutto personale e autonomo dello spazio.
Il paesaggista non conosce la gratuità del segno.

"Il nostro grande problema è ricostruire quella solidarietà fra l'uomo e la natura che esisteva nel mondo primitivo e fino al Rinascimento. Non è un problema di segno, non è una nuova maniera da aggiungere al bagaglio formale e culturale, né un nuovo tipo di decorazione, anche se autorevolmente presentata da Burle Marx o da Isamu Noguchi, ma il modo diverso di analizzare tutte le componenti derivate dal <<verde>> e collegate col <<verde>>".

Siamo alla fine degli anni Cinquanta e queste sono le considerazioni appassionate di Porcinai, contenute nell'introduzione al testo di progettazione dei giardini di Renzo Beretta, e che poi proseguono così:

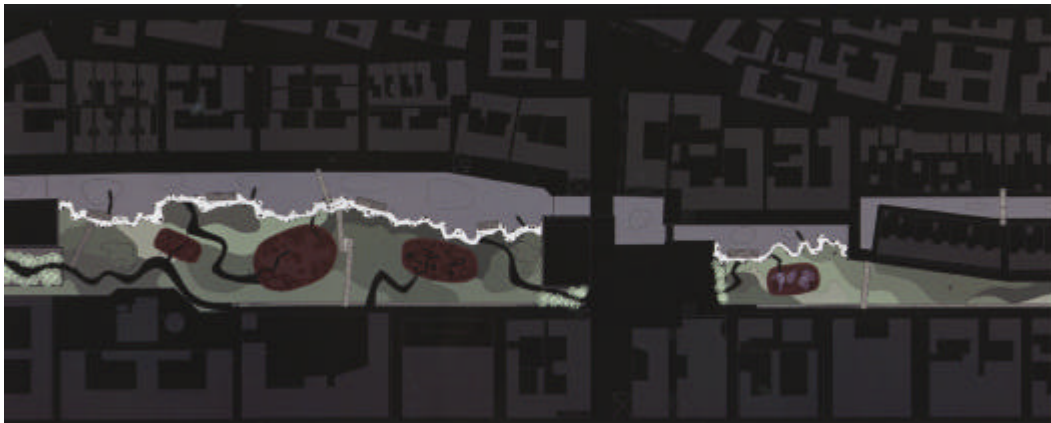
"L'osservazione delle piante, della loro vita associata, è seducente quanto la vita degli insetti e degli altri animali. L'uomo può quindi trarne un giovamento. Ne verrà, innanzi tutto una grande scoperta utile all'arte dei giardini: le piante, tutte le piante di un genere, vivono meglio associate con altre di altri generi piuttosto che da sole, e meglio con determinati generi che con altri. Il risultato, dal punto di vista estetico, è nel caso di un associazione botanica felice, di bellezza e armonia; di disarmonia, nel caso che l'associazione sia infelice. La bellezza delle foreste, per esempio della macchia mediterranea, è conseguenza di una associazione botanica perfetta, mentre il senso di disordine e confusione che si ha guardando la maggior parte dei parchi e giardini creati dall'uomo negli ultimi cinquant'anni, corrisponde, dal punto di vista botanico, ad una associazione infelice delle piante. Chi progetta i giardini dovrebbe conoscere questo aspetto della botanica, come l'architetto conosce la scienza delle costruzioni, perché anche nel giardino, come nell'architettura dei giardini, il bello è conseguenza del giusto, e viceversa. Dove c'è disarmonia estetica, c'è sempre errore."[110]

Una chiarissima indicazione, sempre valida, e purtroppo ancora attuale nel giudizio negativo sulla bruttezza che caratterizza tanto *verde* delle nostre città.
Facciamo tesoro del patrimonio di regole e principi già ampiamente sperimentati con successo nel nome di una *progettazione con la natura*.
Qualsiasi manuale di progettazione dei parchi e dei giardini ben strutturato contiene una rassegna di giuste pratiche legate alla conoscenza del *soft-scape,* e che riguardano: *morfologia del terreno, pedologia, drenaggi ed irrigazioni, principi di biologia delle piante, aspetti botanici e fitosociologici, principi di ecologia, caratteri climatici.*
Ogni buon paesaggista sa che il suo lavoro si compone prima di tutto di tutti questi elementi.
E sa anche che ci vogliono tempo, pazienza, osservazione diretta, specifici studi teorici, confronto con colleghi e esperti di altre discipline, attenzione ai caratteri del luogo, al contesto, e molta sperimentazione sul campo.

---

[110] PIETRO PORCINAI, *Nota introduttiva al libro di Renzo Beretta*, (1959) pubblicata in "Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio. Notiziario AIAPP" n°10, 1986. Pagg. 57-58.

Conoscere la natura non può essere una dichiarazione di intenti, ma una pratica affettiva.
Anche paesaggisti di nuova generazione, tra quelli pubblicati sulle più importanti riviste internazionali di settore e non solo, a cui si guarda come a veri e propri guerriglieri della rivoluzione paesaggistica che avanzano a colpi di bit informatici e di stratificazioni spaziali di *layer*, amano essere molto chiari su questo punto.
Adriaan Geuze, fondatore dell'ormai famosissimo studio olandese *West 8*, organizzato come una avveniristica e super informatizzata postazione di produzione di nuovi paesaggi in chiave iperrealista, dichiara:

"Sono un paesaggista corpo e anima e amo moltissimo la natura. A volte la gente pensa che (*noi di West 8*) ci prendiamo gioco della natura. Non è vero, ne abbiamo un grande rispetto e la trattiamo con familiarità. Siamo pienamente consapevoli del funzionamento ecologico del paesaggio. Conosciamo quali biotopi esistono in un'area da pianificare, quali sono i rapporti di interazione tra vegetazione e suolo e come influiscono le condizioni climatiche locali."[111]

Temporalità e biodiversità sono i principi informatori del progetto per l'*Anchor Park*, progettato dal paesaggista svedese Stig L. Andersson per la città di Malmö. In una ex area portuale trasformata in quartiere residenziale, il parco funziona come fascia di mediazione tra il nuovo tessuto costruito, a sua volta zona di frontiera tra la città ed il mare, e quello preesistente. Allungato su un canale che diventa parte integrante della composizione, il parco accoglie quattro *biotopi*, ricostruiti artificialmente secondo una logica proteiforme, che vengono a creare una sorta di postazioni ecologiche: un boschetto di querce, uno di salici ed uno di faggi, ed una zona con vegetazione palustre. I quattro biotopi, chiaramente definiti e circoscritti, sono collocati all'interno di una fascia trattata in parte a prato, in parte con una vegetazione bassa di graminacee, piantate in varietà diverse a costituzione di spesse serpentine di diverso colore, texture, altezza (*bordo morbido*). Il progettista ha ideato il parco come una iniezione di materiali vegetali, e, più in generale, come uno spazio di ciclicità naturali all'interno del tessuto costruito.
(Immagini rielaborate da Arian Mostaedi, *Landscape design today* Carles Broto Edit., Barcellona 2004. Pagg. 36-37))

[111] Da Udo Weilacher, *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhauser, Basel Berlin Boston 1991. Pag. 236.

La grammatica della fantasia

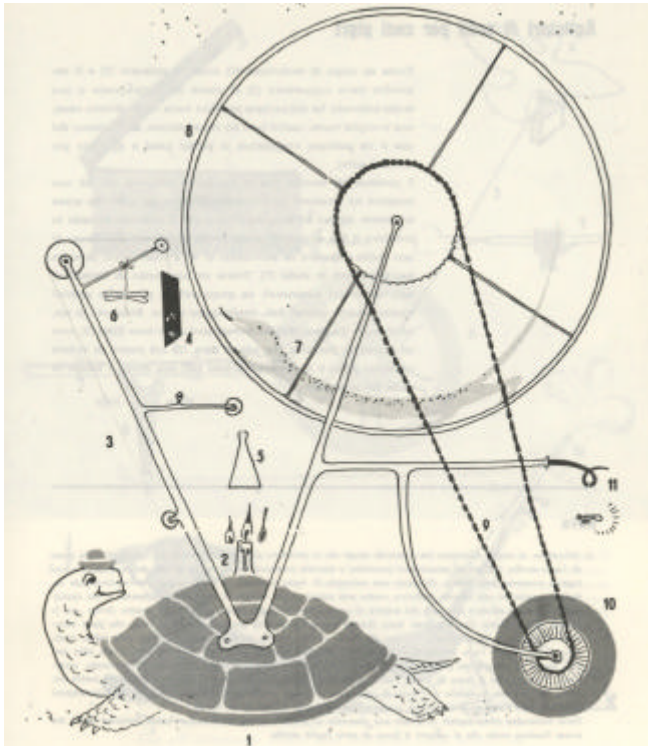
"Un studio sulla fantasia può sembrare a molti una impresa impossibile. Per certe persone la fantasia è capriccio, bizzarria, stranezza. Per altri è finzione , nel senso di non realtà, voglia estro, ubbìa. Per certi contadini è il ballo popolare. Per altri è allucinazione, fisima, ghiribizzo. Può essere intesa come fantasticheria, come fantasmagoria, come ispirazione, come vena. Per i militari è un esercizio che si fa ogni tanto, diverso dalle Regole. Rigorose normali. Fantasia è anche irregolarità, fare a vanvera, a casaccio. E poi come se non bastasse, l'invenzione non è anche fantasia? E la fantasia non è anche invenzione? E come la mettiamo con l'immaginazione? Una bugia è fantasia, invenzione, immaginazione? Ma l'immaginazione non è anche fantasia? E le immagini della fantasia possono essere anche sonore? I musicisti parlano di immagini sonore, di oggetti sonori. Come si inventa una fandonia, un motore ad aria fredda, una nuova materia plastica?"[112].

Sono le considerazioni di un artista e designer che sull'esercizio della mente alla fantasia ha costruito tutto un suo ricco percorso di ricerca: Bruno Munari. Possiamo imparare molto dal suo lavoro, le sue indicazioni ci possono servire, se vogliamo progettare un parco che possa essere *spazio per il libero gioco dell'immaginazione*. C'è *in gioco* sia l'immaginazione del progettista al lavoro, sia quella di chi al parco farà riferimento come luogo di un suo vivere quotidiano e ordinario. Ecco perché ha senso parlare di una grammatica della fantasia.
L'idea di una grammatica così venne a Gianni Rodari, scrittore ed insegnante, che all'inizio degli anni Settanta raccolse in un volume gli esiti di una sua personale ricerca sulle tecniche di invenzione della favola. Rodari era molto interessato a trovare un metodo di composizione e scomposizione di una struttura narrativa, a trovare delle regole dell'invenzione, e per farlo, curioso e vivace, si guardava molto attorno, verificando le relazioni tra discipline diverse, cercando, raccogliendo suggestioni, e far scattare così meccanismi di *merceologia fantastica*.
Ad esempio scrive:

"Un aspetto caratteristico del genio di Leonardo (…) è consistito nella sua capacità di considerare, per la prima volta nella storia, una qualunque macchina non come un organismo unico, un prototipo irripetibile, ma come un insieme di macchine più semplici. Leonardo <<scompose>> le macchine in elementi. In <<funzioni>>. Così egli giunse a studiare separatamente, per esempio, la <<funzione>> dell'attrito, e questo studio lo portò a progettare cuscinetti a sfere e a coni, perfino rulli troncoconici che sono stati effettivamente fabbricati solo in tempi recentissimi, per il funzionamento dei giroscopi indispensabili alla navigazione aerea. In studi del genere, Leonardo riusciva a divertirsi. E' stato scoperto di recente il suo disegno di un'invenzione burlesca: un <<ammortizzatore per frenare la caduta di un uomo dall'alto>>. Vi si vede l'uomo che cade, di dove non si sa, frenato da un sistema di cunei connessi tra loro e, nel punto finale della caduta, da una balla di lana, la cui resistenza all'urto è controllata e misurata da un ultimo cuneo. E' probabile che si debba attribuire a Leonardo, dunque, anche l'invenzione delle <<macchine inutili>>[113], costruite per gioco, per seguire una fantasia, disegnate con un sorriso, momentaneamente opposte e ribelli alla norma utilitaristica del progresso tecnico-scientifico."[114]

Rodari considerava quindi che potessero esistere delle costanti nei meccanismi fantastici, delle leggi dell'invenzione, che andavano indagate per renderne l'uso accessibile a tutti, dato che la funzione creatrice dell'immaginazione è necessaria a chiunque: "appartiene all'uomo comune, allo scienziato, al tecnico; è essenziale alle scoperte scientifiche come alla nascita dell'opera d'arte; è addirittura necessaria alla vita quotidiana…"[115].
Una grammatica della fantasia ci può suggerire *regole-suggestioni* su come lavorare in modo vantaggioso alle relazioni fantastiche tra i segni, e a dar loro una definizione.
Vediamone alcune.

---

[112] BRUNO MUNARI, *Fantasia*, Laterza, Roma - Bari, 1977. Pag. 7.
[113] Le *macchine inutili* costituiscono la serie di opere inventate da Munari a partire dal 1930: sono oggetti mobili (funzionano come i mobiles di Calder). Rodari e Munari hanno molte affinità di pensiero e di ricerca, oltre a condividere la passione per i progetti educativi con i bambini, ed anche nella scrittura si assomigliano, ma non è capitato nella lettura dei loro testi di trovare che l'uno cita l'altro e viceversa. Strano.
[114] GIANNI RODARI, op. cit. Pag. 70.
[115] GIANNI RODARI, op. cit. Pag. 170.

Motore a lucertola per tartaruga stanca, di Bruno Munari.

a. *La fantasia lavora sulle relazioni che il pensiero crea con ciò che conosce.*

Il progetto di un parco, di giardino può stimolare sempre molto la fantasia del progettista, ma, soprattutto quando si è chiamati a dare forma ad uno spazio pubblico, "è più interessante provar a lasciar esprimere al giardino la fantasia che è racchiusa nella mente di ciascuno"[116]. Che non significa solo cercare di far presa sul livello dell'immaginario collettivo, della una comune memoria culturale. Significa partire da associazioni mnemoniche ed immaginative semplici e su quelle lavorare per aiutare una produzione fantastica individuale.

"Non si possono stabilire relazioni tra una lastra di vetro e il *pfzws*. Si può invece stabilire relazioni tra una lastra di vetro e un foglio di gomma, ad esempio. Che cosa può nascere nel pensiero da una simile relazione? Si può pensare ad un vetro elastico o a una gomma trasparente. (…) La fantasia sarà più o meno fervida se l'individuo avrà più o meno possibilità di fare relazioni. Un individuo di cultura molto limitata non può avere una grande fantasia, dovrà sempre usare i mezzi che ha, quello che conosce, e se conosce poche cose tuttalpiù potrà immaginare una pecora coperta di foglie invece che di pelo[117]. E' già molto sotto l'aspetto della suggestione. Ma, invece che continuare a fare altre relazioni con altre cose, si dovrà ad un certo punto fermare"[118], spiega Munari. Lavorare sulle qualità e le caratteristiche dei materiali porta ad operare quella che Rodari chiama *merceologia fantastica.*

Nel progettare i *Terminal* per il Waldpark di Potsdam[119], lo studio B+B ha lavorato secondo un principio che possiamo definire di *merceologia fantastica* plurisemantica: grandi blob di cemento rosso modellati in forme tali da sembrare fatti di soffice gomma piuma, sono collocati dentro e nei

---

[116] Cfr. Sven-Ingvar Andersson in Francesca Mazzino, *A colloquio con Sven-Ingvar Andersson,* "Architettura del Paesaggio" 2, 1999, pag. 44.

[117] Occorre completare queste considerazioni con quanto introdotto poche pagine più in là: "Questo non significa che, automaticamente, una persona molto colta sia anche una persona con molta fantasia. No di certo. Ci sono persone che hanno memorizzato una quantità enorme di dati, e che per altre persone passano come persone molto intelligenti, invece si tratta solo di memoria. Se queste persone non fanno relazioni tra quello che sanno, non usano la fantasia, resteranno come un meraviglioso magazzino di dati inerti". Bruno Munari, op.cit. pag. 35.

[118] Bruno Munari, *Fantasia*, Laterza, Roma - Bari, 1977. Pag. 29.

[119] Si veda la scheda 7 dell'Atlante dei parchi di Berlino, nella presente ricerca.

pressi di una folta macchia boscata sviluppatasi spontaneamente. Questi oggetti fantastici, svolgono egregiamente la loro funzione primaria di attrezzatura ludica, e intanto funzionano anche come oggetti a reazione creativa: il visitatore (non solo bambino) li guarda, li tocca, ci entra dentro e intanto pesca nel suo immaginario fantastico influenzato dal mondo dei cartoni animati, dai cult-movie fantascientifici (*Blob*, *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, *La macchina del tempo*, eccetera) o dalla letteratura o dall'arte, ed è portato a percepirli, per la morbidezza delle loro forme, come leggerissime architetture extraterrestri piombate dal cielo. Eppure nessuno dei quattro *Terminal* ha ali o eliche, o assomiglia ad un disco volante: l'idea dell'oggetto volante atterrato, il collegamento tra la terra e il cielo è rafforzato dalla conoscenza del precedente uso del paesaggio che fa da contesto, un ex campo di aeronautica militare. Qui quello che funziona molto bene è il *binomio fantastico* che si crea tra le architetture ludiche ed il paesaggio dell'ex campo di aviazione. Camminando nel bosco-parco ci aspettiamo di vedere memorie del precedente uso e all'improvviso troviamo queste enormi e un po' goffe sculture: l'effetto è surreale, straniante. La nostra fantasia ne è subito colpita ed invitata a giocarci. Presi uno ad uno, tolti di lì, mescolati ad altri in un unico parco giochi tematico di *Terminal* tutti uguali, pur mantenendo forza attrattiva, questi oggetti produrrebbero un altro effetto, sempre fantastico, ma probabilmente meno suggestivo.

Tra i tanti dispositivi poetici che l'artista scozzese Ian Hamilton Finlay ha immesso nel suo giardino-manifesto, *Little Sparta*, c'è anche questa mangiatoia per uccelli che ha la forma di una portaerei, *Aircraft carrier Bird-Table* (1972).
Gli uccelli che si posano e poi volano via diventano macchine evocative e si sostituiscono nell'immaginazione agli aerei da guerra.

b. *Pensare alla ripetizione di qualcosa, costituisce un atto elementare della fantasia*[120].

Si lavora sul meccanismo seriale dell'immagine. E' un espediente di costruzione e punteggiatura dello spazio alla base del lavoro di paesaggisti che lavorano nella cifra del minimalismo, come Peter Walker e Martha Schwartz. Un oggetto, un *pattern* formale viene replicato sempre uguale, ripetuto con una scansione che può significare uno sconfinamento che sembra incontenibile, (come nel caso dei moduli sovrapposti da Brancusi per creare la *Colonna senza fine,* collocata nel Parco romeno di Tirgu-Ju), un tema di colonizzazione dello spazio geometrico, ma anche una forma di misurazione, qualcosa che crea delle sottolineature, costruisce delle assialità.
In qualche caso la ripetizione, rappresenta una *banale* prassi operativa, come nel caso della realizzazione di un lungo viale alberato. A questo proposito, e non senza una buona dose di ironia, Munari suggerisce:

"Un viale di alberi uguali, disposti a distanze uguali, è un altro caso di moltiplicazione di un elemento, considerando il viale come l'insieme. Caso di fantasia elementare, specialmente quando il viale di alberi uguali è situato in una strada cittadina dove già abbiamo un allineamento di case. Il viale di alberi uguali sta certamente meglio in aperta campagna con altri alberi, cespugli, coltivazioni, orti, case, animali. In città,

[120] Cfr. BRUNO MUNARI, op.cit. pag. 34.

casomai, sarebbe più giusto e più evoluto, fare un viale di alberi diversi, una composizione lineare che si presenti non in modo monotono come il resto del paesaggio cittadino, ma che formi un insieme variato come un giardino lineare con fioriture stagionali diverse, con alberi a foglia perenne e non. Dice: vienimi a trovare, abito al numero 39 vicino alla magnolia piena di uccelli"[121].

Il filare di alberi tutti diversi proposto da Bruno Munari.

Un suggerimento di notevole valore poetico, ma di incerta soddisfazione estetica: non è detto che un viale cittadino alberato con un filare polispecifico possa risultare più suggestivo o *più giusto e più evoluto:* potrebbe anche dare l'idea di un gran caos botanico e figurativo!
Nell'arte dei giardini, il tema della ripetizione viene tradizionalmente utilizzato per creare un ordine facilmente percepibile nell'articolazione complessiva: si fa uso di *stanze verdi* in successione come di contenitori spaziali, che vengono sempre ridefiniti nel loro contenuto. E' uno dei più sicuri *éscamotage* per garantire una delle prerogative estetiche di un giardino: il soddisfacimento dei requisiti di varietà e uniformità. Da qui l'attitudine alla costruzione di sistemi di *giardini seriali*, come nel parigino Parc Citröen, o di spazi verdi dalla medesima definizione geometrica, come nel caso di molti *Volkspark* di matrice funzionalista. Sulla ripetizione del motivo dell'ellisse o di altre forme geometriche semplici, inoltre, si è basata la costruzione di celeberrimi paesaggi scandinavi d'autore, ad alta risonanza poetica, come gli orti danesi di Nærum di Carl Theodor Sørensen. C'è poi l'esperienza delle mostre espositive e dei festival di giardini-installazione, in cui la ripetizione di moduli spaziali uguali entro cui far lavorare diversi progettisti, costituisce la prerogativa della manifestazione: dati uno spazio ed un tema uguali per tutti, sollecitare l'originalità immaginativa di ciascun progettista, e poi fornire al visitatore la possibilità di assaggiare contrasti e similitudini, in un panorama di variegata creatività. Il Parco realizzato da Jacques Wirtz per ospitare il Festival francese di arte dei giardini Chaumont-sur-Loire ne costituisce uno degli esempi più riusciti.

Planimetria generale del parco del castello di Chaumont-sur-Loire. Nei lotti tutti uguali, disegnati in forma di tulipano stilizzato, dal 1992 vengono allestiti i giardini tematici temporanei scelti per animare il Festival annuale.

Gabriele Kiefer, infine, ha adottato il meccanismo della serialità per dare forma al berlinese Priester-Pape-Park[122], assecondando in questo modo il tema della dinamicità implicito nella

[121] BRUNO MUNARI, op.cit. pag. 50.
[122] Si veda la scheda n°6 dell'Atlante dei parchi berlinesi della presente ricerca.

striscia lungo la ferrovia. Nel primo progetto elaborato, il motivo della ripetizione dava vita ad una sequenza molto serrata di lotti rettangolari: ridimensionato in fase di realizzazione per motivi economici, e riportato ad una successione *allentata* di quattro spazi, agganciati all'unico asse di distribuzione del parco, riesce comunque a mantenere il senso della replica, della *semplicità* della replica, come elemento di forza progettuale.

c. Pensare alla rovescia, la realtà ribaltata.

E' il più banale degli atti di fantasia: vedere una cosa, una situazione e pensarla capovolta, messa a testa in giù. E' un'operazione che rimanda all'uso dei contrari, degli opposti, dei complementari.
Dice Rodari "C'è un'altra Terra. Noi viviamo in questa e in quella, contemporaneamente. Là ci va dritto ciò che qui ci va a rovescio. E viceversa. Ognuno di noi vi ha il suo doppio"[123]
E Munari, "..i cinesi ci hanno tramandato dai tempi antichi il famoso simbolo Yang-Yin che è una unità a forma di disco, formata da due elementi uguali e contrari, uno bianco e uno nero, uno in un senso e uno a rovescio rispetto al primo. Questi elementi rappresentano l'equilibrio instabile che è nella vita, equilibrio che ogni individuo farebbe bene a preoccuparsi di conservare, correggendo gli squilibri man mano che si presentano nel tempo. Un contadino, abituato a vivere in mezzo al verde, sceglierà istintivamente (molti lo fanno) una tinta rosa per la sua casa. Un'altra persona fugge dal traffico cittadino e va a cercare il suo equilibrio in un posto tranquillo in mezzo alla natura. Una persona che lavora tutto il giorno con i numeri, troverà il suo equilibrio nella pittura.(…) Sono cose ovvie, direi; tutti sanno che un personaggio comico grasso fa ridere se è assieme a un suo collega magro."[124]
I primi parchi urbani inglesi costituiscono un caso lampante di realtà ribaltate: erano pensati come oasi di natura, fatti per produrre una immagine ed una situazione esattamente opposte a quella della città, regno dell'artificiale.
Nell'arte dei giardini *pensare alla rovescia* ci porta a lavorare su coppie antinomiche come luce/ombra, leggerezza/pesantezza, alto/basso, pieno/vuoto, vero/falso e così via. Lo studio dei giardini della storia ci conferma che sulle dinamiche oppositive si reggono le *narrazioni* topologiche più avvincenti[125]. Ma anche i paesaggisti contemporanei ne fanno un gran uso.
Sul tema degli opposti si basa ad esempio tutta la composizione del barcellonese Parco-scultura de la *Estaciòn Nort*[126]*,* animato dalla presenza delle due figure create da Beverly Pepper, e ribattezzato dall'artista non a caso *Sol y Ombra: Sole e Ombra.*
Ancora Gabriele Kiefer fa dell'insegnamento della *coincidentia oppositorum*, dell'unità degli opposti, un suo cardine di filosofia progettuale, dato che in esso si trova "la reciproca dipendenza di ordine e caso, di rigore assoluto e libertà totale.
Come principio dialettico, l'insegnamento di Cusano descrive la possibilità di una unità spirituale delle cose pur in presenza di una contemporanea differenza formale. Sono necessarie due premesse: la continuità della storia e la continuità delle idee. In questo caso lo stile non significa nulla, è solo decorazione, intercambiabile, legata al proprio tempo e passeggera. L'idea è tutto."[127] Più chiaro di così!

d. La tecnica della gulliverizzazione: cambiare le dimensioni note, ingrandire, rimpicciolire.

E' anche questa una delle operazioni elementari della fantasia: cambiare vistosamente le proporzioni rivoluzionando i consueti rapporti di scala tra oggetto e contesto.

---

[123] GIANNI RODARI, op. cit. Pag. 32.
[124] BRUNO MUNARI, op.cit. pag. 38.
[125] In CARLO SOCCO, op.cit., ad esempio si fa riferimento ad alcune categorie di opposti applicate alla lettura di episodi rilevanti di famosi giardini storici: Villa Aldobrandini a Frascati, Villa Lante a Bagnaia, I Tatti a Settignano. Pagg. 107 – 112.
[126] Si veda la scheda n°3 dell'Atlante dei parchi barcellonesi della presente ricerca.
[127] GABRIELE KIEFER, *Relazione agli atti del convegno Paradeisos 1999*, Monza 28 ottobre 1999. Copia fotostatica distribuita agli iscritti.

Nella letteratura fantastica, come nella filmografia fantascientifica, la tecnica della gulliverizzazione è un vero e proprio *tòpos*: non a caso si è scelto di battezzare questo tipo di meccanismo facendo riferimento all'indimenticabile personaggio ideato da Jonhatan Swift: quel viaggiatore coraggioso e un po' imbranato destinato ad imbattersi in mondi fatti di *piccolo piccolo* e di *grande grande*.

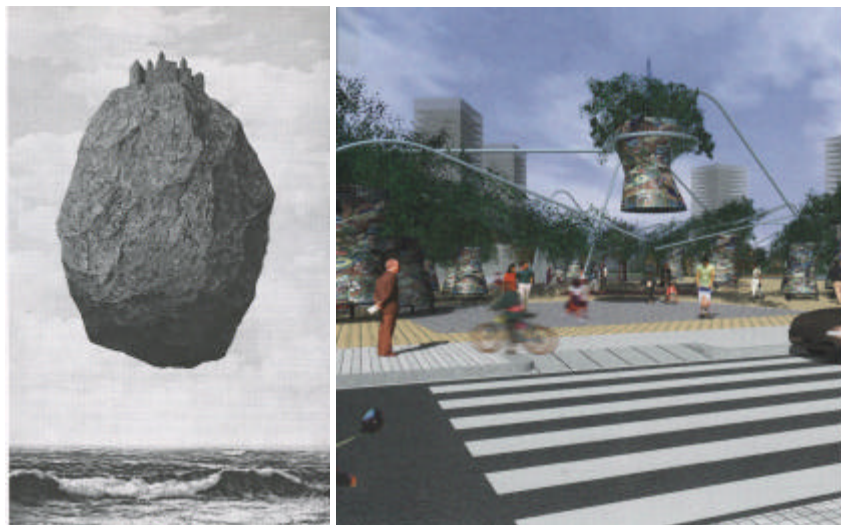
La scultura pop di Claes Oldenburg nel Parco de la Villette, Parigi.

L'arte Pop negli anni Sessanta del Novecento ne ha fatto la sua fortuna. Oldemburg, tra i più noti artisti del movimento, ad esempio, come ben si sa prendeva un semplice cucchiaio, una scatola di cerini un qualsiasi oggetto d'uso ordinario, lo sparava a dimensioni giganti, ne enfatizzava la struttura con l'uso di colori forti, ed ecco la scultura. Molti lavori di Oldenburg figurano nei parchi contemporanei: anche alla Villette ce n'è uno, i pezzi di una grande biciclettona nera, bianca e arancione (una ruota, manubrio, sellino) emergono dal suolo come se qualche gigante di passaggio avesse sepolto il rottame del suo velocipede. Nonostante un cartello di divieto perentoriamente neghi a chiunque di toccarlo o arrampicarcisi sopra, dato che si tratta di un'opera d'arte ambientata, quell'oggetto fantastico è inevitabilmente preso d'assalto da bambini e adulti: il suo potere attrattivo è troppo forte. Nei giardini manieristi, la stesura di un programma di statuaria incentrato sulla presenza del *gigante* era un *tòpos* simbolico. A Pratolino, l'Appennino costituisce una tappa eloquente nel percorso simbolico allestito nel parco buontalentiano: la potenza del segno è accresciuta dalla dimensione innaturale del grande vecchio roccioso.
Cambiare le dimensioni rende immediatamente chiara la potenza dello sguardo come strumento di conoscenza, soprattutto quando si lavora con la miniaturizzazione. L'attenzione al minuscolo, "porta stretta per eccellenza", può aprire a chiunque un altro mondo. Nell'opera *Erbe*, datata 1503, Albrecht Dürer passa attraverso la sua lente d'artista un frammento di *natura naturale*, conferendo a ciuffi d'erba, radichette e piantine valore monumentale. Il nostro sguardo, posato grazie al pittore a livello del suolo e sollecitato esteticamente, è intento a cogliere quello che di grande ci può essere nel piccolo.
"Questa zolla di terra, in cui possiamo riconoscere denti di leone, achillea (…) e molte altre piante acquista totale legittimazione artistica. Improvvisamente trasformato da ciuffo d'erba in giardino, in boschetto, in bosco, un macrocosmo è evocato attraverso questo microcosmo"[128].

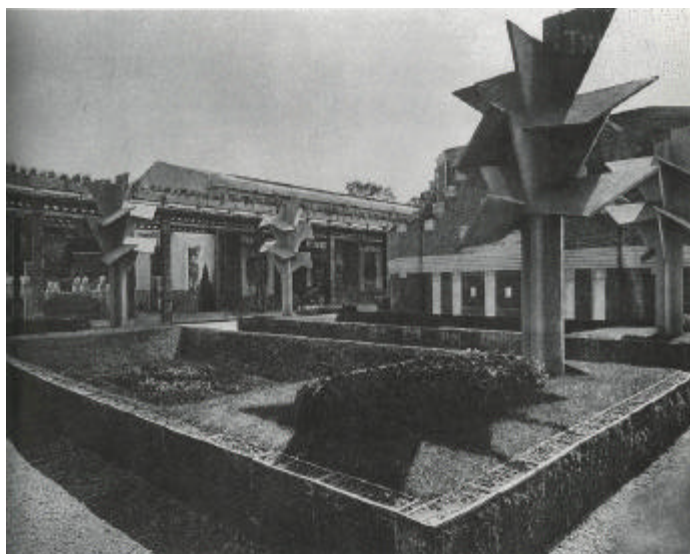
Erbe, 1503, Albrecht Dürer

[128] MONIQUE MOSSER, *The Saga of grass: From the Heavenly Carpet to Fallow Fields*, in GEORGES TEYSSOT, *The American Lawn*, Princeton Architectural Press, New York 1999, pag. 46.

e. Lo scambio creativo: di materiali, di colore, di peso, di funzione, di contesto…

Cambiare di posto alle cose, o modificarne qualità e funzioni, può creare un effetto di sorpresa, suscitare meraviglia. In qualche caso può anche scandalizzare: si tratta comunque di un'operazione il cui risultato dà da pensare.

Alcuni esempi di scambio creativo: due riferimenti tratti dalla storia dell'arte, "*Le dejeuner sur l'erbe*", di Edgard Manet e un'opera di Magritte, e un *randering* elaborato per il *Parque de l'Avenida Diagonal*, di Barcellona.

Ormai ci si è abituati alla vista della figura femminile, esposta nella sua generosa nudità, che siede accanto a due signori elegantemente abbigliati, sul prato apparecchiato per *le déjeneure sur l'erbe* nella famosa opera di Manet. Ma quando la tela fu esposta, come è comprensibile, suscitò un gran clamore, e non certo per la donna nuda in sé per sé, ma per come era stata contestualizzata: cosa ci faceva, quella sfrontata, in quella scena all'aperto, tutta nuda in mezzo a gente vestita?
Nell'arte dei giardini lo scambio creativo può funzionare benissimo, senza aver bisogno di escogitare chissà quali trucchi. A Barcellona, nel *Parque de l'Avenida Diagonal*, l'effetto dei grandi vasi rivestiti di ceramica (oggetti gulliverizzati che trasportano nello spazio pubblico l'idea della

coltivazione domestica della piantina d'appartamento) lasciati sospesi per aria, è di annullamento del senso di pesantezza; nel *Parque de Colores* invece, i coloratissimi graffiti tridimensionali danno spessore e durevolezza materica ad un segno che siamo abituati a veder tracciato su un piano con la bomboletta spray: la gioiosa creatività di Eric Miralles si rivelava così, nei suoi parchi progettati come topografie estetiche, oltre che sociali. A Berlino nell'*Invaliden Park* un gigantesco spigolo di muro emerge da una vasca e diventa uno scivolo d'acqua: è l'enfatizzazione marcata di un segno di una memoria storica collettiva.

Due esempi di scambio creativo: l'albero di cemento ideato da Robert Mallet-Stevens e realizzato nell'ambito dell'Esposizione Universale di Arti Moderne Decorative e Industriali di Parigi, del 1925; e un salotto *en plein air* di Giovanni Chiaramente, in una fotografia dell'artista del 1984.

La grammatica della visione

Per una persona dotata di tutti i cinque sensi, di solito l'esperienza di un ambiente è in primo luogo visiva, anche se abbiamo già sottolineato altrove che la percezione sensoriale è sinestetica, e che la sua pienezza è data dal lavoro simultaneo di tutti i nostri organi sensoriali. Questi funzionano come dei veri e propri rivelatori di esperienza: vista, tatto, odorato, gusto, olfatto non sono semplici funzioni fisiologiche, ma anche il prodotto di un apprendimento.

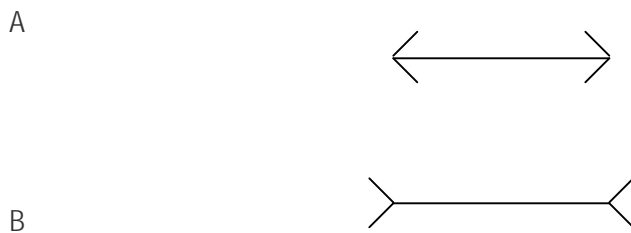
"L'orecchio, il naso, la pelle non sono innocenti, altrettanto quanto non lo sono gli occhi. Le nostre facoltà intellettuali, la nostra capacità di apprendere e memorizzare ne fanno dei rivelatori legati alla nostra esperienza personale, alla nostra cultura e alla nostra epoca. Gli odori, i rumori e le melodie del XIX secolo non sono recepiti allo stesso modo nel XX secolo"[129].

Rispetto all'esperienza visiva, da tempo vari studi hanno dimostrato l'esistenza di *leggi della visione.* Alcune sono di natura fisiologica, come la stereometria oculare, la sensibilità della retina, l'adattamento dell'iride al livello d'illuminazione, l'angolo e la precisione della vista, eccetera[130]. Altre derivano dagli studi sulla *psicologia della percezione*, e in maniera più specifica dalle posizioni epistemologiche, teoriche e sperimentali assunte all'interno della *psicologia della forma*[131] o *Gestalt*, elaborate agli inizi del Novecento e fino ad ora non confutate.
L'approccio proposto dalla *psicologia della forma* e gli assunti epistemologici e scientifici da questa tracciati rivoluzionarono completamente le teorie della psicologia scientifica ed accademica dell'epoca, basate sui concetti di *strutturalismo*[132], *associazionismo*[133].
La sua eredità scientifica costituisce la base concettuale del lavoro sulla percezione visiva dell'opera d'arte dello psicologo e critico d'arte tedesco Rudolf Arnheim, che ha fornito contributi fondamentali per un approccio psicologico alla questione estetica.
Della *psicologia della forma* si possono identificare prima di tutto gli assunti epistemologici e quindi alcuni dei contributi teorici.

---

[129] Pierre von Meiss, *Dalla forma al luogo. Un'introduzione allo studio dell'architettura,* Hoepli, Milano, 1992. Pag. 27.
[130] Cfr. Pierre von Meiss, *Ibidem.*
[131] Nasce ufficialmente nel 1912, in Germania, con la pubblicazione della rivista *Psychologischen Forschung* fondata da M. Wertheimer, K. Koffka e W. Köhler. Contraddistinta dalla presenza di scienziati di spicco, è andata a costituire un movimento di pensiero minoritario – noto come Scuola di Berlino – che ha saputo ingaggiare battaglie intellettuali capaci di mettere in crisi e riformulare gli orientamenti generali e imperanti allo studio della vita psichica dell'epoca: in particolare l'associazionismo e lo strutturalismo in Europa ed il comportamentismo negli Stati Uniti. Gli studi di psicologia della forma hanno trovato ampia applicazione e diffusione negli Stati Uniti, in seguito alla fuga di molti studiosi provocata dalle persecuzioni del regime nazista.
[132] Lo strutturalismo, in psicologia, è strettamente legato ai nomi di W. Wundt (fondatore della psicologia scientifica) e E.B. Titchner, ad un particolare metodo di ricerca ormai abbandonato (l'introspezione) e ad un prevalente oggetto d'indagine (la percezione). L'introspezione è un metodo di ricerca, a cui venivano dedicati anni di apprendistato, che consisteva nella descrizione analitica e minuziosa delle proprie esperienze mentali. Nei classici esperimenti, il ricercatore, nel proprio studio, si esponeva ad una stimolazione sensoriale (es., un suono complesso o un oggetto qualsiasi), cercando di enucleare le "sensazioni elementari" la cui combinazione avrebbe dovuto formare l'esperienza percettiva complessa data dallo stimolo. L'idea di fondo era che la mente contenesse un numero definito di sensazioni elementari la cui associazione poteva rendere conto di qualsivoglia esperienza psichica complessa; così come – in chimica – un numero finito di elementi è alla base di tutti i composti chimici.
[133] L'associazionismo è una teoria psicologica che si configura come prosecuzione della filosofia empirista del XVII e XVII secolo. L'associazionismo è un principio generale in base al quale ogni fenomeno complesso è visto come il risultato dell'associazione di due o più fenomeni semplici. Da questo punto di vista, diventa necessario scoprire le leggi associative che spiegano un certo fenomeno mentale o comportamentale complesso sulla base della composizione di fenomeni mentali o comportamentali elementari. L'associazionismo scientifico ebbe origine intorno al 1885 con i primi esperimenti sulla memoria portati avanti da Ebbinghaus. In uno dei suoi classici esperimenti, ad esempio, lo scopo era di verificare quanti accoppiamenti di due sillabe senza senso (es., TIF e XOZ) erano necessari affinché si stabilisse fra loro un'associazione mnestica che permettesse al soggetto sperimentale di rievocare la seconda alla presentazione della prima. Tale principio generale si ritrova sia nello strutturalismo europeo che nel comportamentismo americano, sebbene questi due orientamenti differiscano enormemente sotto altri aspetti. Infatti, se lo strutturalismo si prefigge di indagare scientificamente, attraverso il metodo introspettivo, gli stati di coscienza (sensazioni o idee); il comportamentismo nega se non la stessa esistenza della mente (definita "scatola nera"), la possibilità di sottoporla ad uno studio scientifico, preferendo concentrarsi sulle associazioni fra stimoli ambientali e risposte comportamentali.

Gli assunti epistemologici centrali della *psicologia della forma* sono:

1) L'*immediatismo fenomelogico*: secondo il quale l'oggetto della psicologia è costituito dall'esperienza immediata e cioè da tutto ciò che viene esperito dal soggetto in modo diretto e genuino dentro e fuori di sé. La verità del dato risiede quindi nel suo essere percepito come esistente, senza richiedere ulteriori spiegazioni o interpretazioni. Da questo punto di vista, esiste un atteggiamento fenomenologico che consiste nel lasciarsi *conquistare* dal dato (dalla percezione), nel lasciarlo parlare e vivere. È proprio tale assunto a caratterizzare specificatamente l'approccio gestaltico, poiché la *forma* si dà nell'immediatezza della percezione. Un'esemplificazione dell'immediatismo fenomenologico è costituita dall'analisi della figura di Müller-Lyer:

I due segmenti A e B hanno uguale lunghezza, dal punto di vista geometrico, ma per la psicologia della forma, il dato vero, dal punto di vista psicologico e percettivo, è costituito dal loro apparire di lunghezze diverse (B>A) come conseguenza degli "effetti di campo".

2) Il *molarismo*: esemplificato dalla nota formula per cui *il tutto è più della somma delle singole parti*. Da questo punto di vista, per la psicologia della forma una *totalità* assume proprietà proprie che non sono derivabili dalla sommatoria delle proprietà delle sue singole parti, ma che emergono come un surplus dalla loro interazione. Così, ad esempio, una melodia possiede delle *qualità formali* che non possono essere derivate dalle qualità dei singoli suoni che la compongono, considerati separatamente.

Questi assunti permettono di capire meglio il concetto di *Gestalt* (forma) e di avvicinarci ai contributi teorici di tale psicologia.

"La parola *'Gestalt'* designa un'entità concreta e individuale, che esiste come qualcosa di staccato e che ha come uno dei suoi attributi la forma, o configurazione (…). Una *Gestalt* è perciò un prodotto dell'organizzazione e l'organizzazione è il processo che produce la *Gestalt*… nel processo di organizzazione ciò che concerne una parte della totalità è determinato da leggi intrinseche, inerenti a tale totalità"[134].

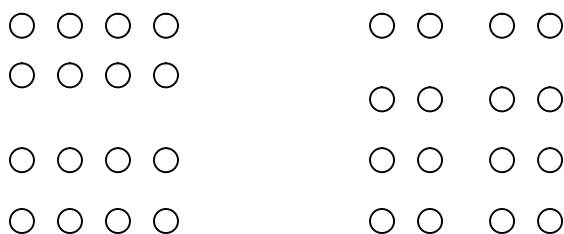
È stato Wertheimer ad individuare i primi principi di tale processo di organizzazione e, cioè, *i fattori strutturanti delle percezioni* che realizzano la composizione di elementi distinti in un tutto coerente e dotato di qualità proprie. Si tratta di fattori innati e tali per cui possono anche annullare (o ingannare) gli effetti dell'esperienza (su questo aspetto, ad esempio, si basano molte tecniche di mimetizzazione)[135].

---

[134] KURT KOFFKA, *Principi di psicologia della forma*, Torino, Boringhieri, 1970, [ed. orig. 1935])

[135] Il loro carattere innato è messo in dubbio da alcune ricerche della psicologia contemporanea, ma ciononostante tutti concordano sul fatto che si tratta di tendenze forti e praticamente universali.

Alcuni principi individuati dalla psicologia della forma

1) *Vicinanza*: per cui la tendenza a costituirsi in forma, da parte di alcuni elementi, dipende dalla loro prossimità fisica:

Come si può osservare, i cerchi si compongono in righe o colonne a seconda dalle relazioni di prossimità reciproca.

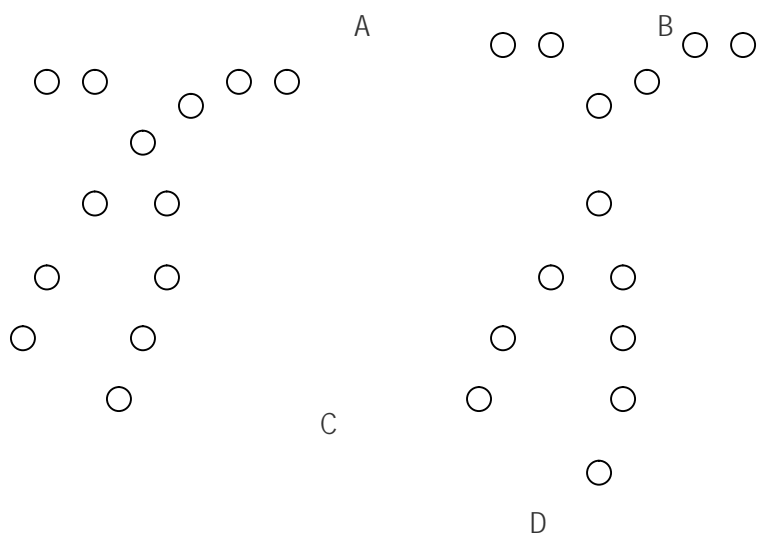
2) *Similarità*: per cui elementi simili tendono a costituire unità separate:

In questo caso, la similarità di colore fa sì che vengano percepiti dei quadrati rossi e gialli in alternanza, piuttosto che una successione di cerchi gialli e rossi.

3) *Chiusura*: per cui i sistemi percettivi presentano una tendenza innata a percepire come completi degli stimoli incompleti; a "chiudere" e colmare le lacune di un percetto oppure, ancora, a percepire degli stimoli asimmetrici e sbilanciati come simmetrici e bilanciati.

GIARDINO

In questo caso, il sistema visivo "completerà" le lettere, permettendo la lettura della parola.

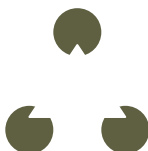
4) *Buona continuità* (*continuità di direzione*): per cui si tende a percepire una linea come se mantenesse la sua direzione stabilità:

In questo caso, ad esempio i cerchi della figura di sinistra tenderanno ad essere percepiti come punti di due linee curve che si intersecano e non, ad esempio, nel modo mostrato dalla figura di destra, come due linee (la linea AB e la linea CD) che si toccano in un punto.

5) *Simmetria*: tendenza dei sistemi percettivi ad organizzare gli stimoli in unità simmetriche:

[ ] [ ] [ ] ( ) ( ) ( )

Questa serie di parentesi è percepita come una serie di 6 forme, piuttosto che come serie di 12 linee.

Inoltre, secondo la psicologia della forma, gli elementi che si aggregano in una singola unità o sotto-unità formano una struttura che, a sua volta, è dotata di proprietà che non discendono dai singoli elementi. Ogni struttura, nel suo carattere formale, è regolata da una serie di criteri, fra cui segnaliamo:

a) *Organizzazione figura-sfondo*: tendenza a vedere le forme stagliarsi contro uno sfondo. Un classico esempio di questo principio è il triangolo di Kanizsa:

In questo caso, si percepisce un triangolo che copre tre cerchi, con il verificarsi della vista dei cosiddetti "contorni illusori" del triangolo.

b) *Globalità*: la percezione di ogni elemento della struttura è funzione del tutto nel quale è inserito (ad esempio, nell'illusione delle frecce di Müller-Lyer – riportata più sopra – la percezione di una diversa lunghezza delle linee dipende dagli effetti di campo esercitati dalla struttura complessiva dello stimolo).

c) *Buona forma*: a livello percettivo, si tende a favorire una determinata forma rispetto ad altre, in funzione della forza dei fattori strutturanti più sopra riportati (chiusura, similarità, vicinanza e continuità). Secondo questo criterio, gli stimoli che creano forme con tali caratteristiche tendono maggiormente al raggruppamento, per cui nella percezione rapida (o anche nella rievocazione mestica) la forma irregolare (o cattiva) tende a divenire regolare (o buona).

Questo breve *excursus* fornisce solo alcune delle regole base di una grammatica della visione, serve più che altro ad aprire una finestra di lavoro per il paesaggista che, come l'artista, l'architetto, il grafico eccetera, ha come obiettivo evidente la *leggibilità delle forme in quanto figure.*

"Per contro l'*utente* della forma non gode di una libera scelta rispetto a ciò che vuole effettivamente vedere in un contesto dato. Alcune forme sono più pregnanti di altre, fenomeno questo che si verifica addirittura prima di considerarne il contenuto o il significato. Esse diventano *figure* autonome davanti ad uno *sfondo.* Il fenomeno figura/sfondo può dunque essere considerato fondamentale per la percezione visiva."[136]

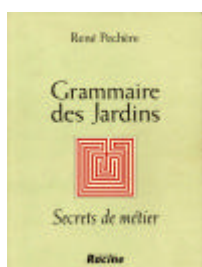
Per uno studio più approfondito delle relazioni figura/sfondo il testo già citato di Rudolf Arnheim, (*Arte e percezione visiva*) costituisce il riferimento d'eccellenza.

[136] PIERRE VON MEISS, op.cit., pag.34.

E per finire un compendio di grammatiche: la grammatica dei giardini

René Pechère[137], protagonista dell'arte dei giardini del Novecento, sosteneva che le regole dell'arte dei giardini dovrebbero costituire il bagaglio teorico-pratico di base di ogni buon paesaggista.

"E' pericoloso creare una separazione, ponendo da una parte gli specialisti del giardino e dall'altra quelli del paesaggio, perché la conoscenza dell'arte dei giardini, della sua storia, della sua tecnica costituisce ciò che ho sempre chiamato la *grammatica* dell'architetto dei giardini"[138].

Così scrisse un testo, una sua *Grammaire des jardins* appunto, che crediamo costituire un buon punto di riferimento per la formazione di un paesaggista, e da cui abbiamo estratto alcuni "segreti".

"Ami
le jardin est temple et message,
il est rythme et forme
dans le frémissent de la vie"

René Pechère ha 79 anni quando viene pubblicato *Jardins dessinés. Grammaire des jardins*. Il libro, che come lo stesso autore annuncia, contiene una sorta di compendio di regole di base d'uso comune per il disegno dei giardini, esce sul mercato internazionale nel 1987, ed acquista velocemente in Europa la fama di un vero e proprio *vademecum* per i creatori di giardini. L'opera originale, comprensiva di un ricco apparato iconografico a documentazione dell'attività professionale di una vita vissuta nel segno dell'Arte dei giardini, risulta esaurita nel giro di pochi anni. Per colmare quanto prima il vuoto editoriale, in attesa di portare alle stampe una nuova edizione di pregio, ecco uscire nel 1995 la *Grammaire des jardins* in veste economica, senza tavole a colori e con un testo leggermente ampliato.
Senza il corredo iconografico a presentazione dei giardini disegnati che aveva impreziosito la prima edizione, la seconda *Grammaire des jardins*, pensata soprattutto per soddisfare un pubblico meno danaroso fatto di studenti e giovani paesaggisti in formazione, riporta un significativo quanto suadente sottotitolo: *segreti del mestiere*. In effetti, l'idea è quella di fornire un distillato di buoni consigli derivato da una lunga, appassionata, pratica professionale.
Con uno stile semplice e diretto è l'autore stesso a fornire dell'opera la presentazione più efficace.

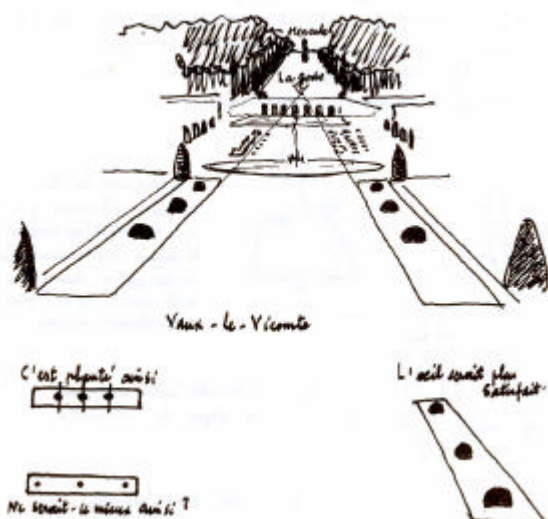
"Il mio mestiere è creare giardini. Pertanto la mia vita professionale è stata molto diversificata: sono stato chiamato a dirigere delle opere pubbliche, a partecipare ad esposizioni universali ed internazionali, a studiare urbanistica, a discutere sul problema degli spazi verdi, infine ad interessarmi ai giardini storici…In effetti, si tratta delle molte sfaccettature di uno stesso mestiere. Il mio proposito qui non è quello di costruire le basi di una teoria e di una pratica dell'Arte dei Giardini, ma piuttosto di svelare qualche << Segreto del mestiere>> meno conosciuto e poco pubblicato fino ad oggi…Questo piccolo volume tenta di rivelare ciò che io credo sia l'essenziale."

---

[137] Nato a Ixelles, in Belgio, nel 1908, recentemente scomparso nel 2003, René Pechére è stato architetto dei giardini e urbanista. Nella sua preziosa antologia critica di testi sul giardino ed il paesaggio, Le Dantec nelle brevi righe di introduzione ad un estratto dalla *Grammaire des jardin*s, definisce Péchère come uno dei rari *créateurs* che dalla fine della Seconda Guerra mondiale si sono sforzati in Europa a mantenere vivo, in contrapposizione alle sterili declinazioni dello "spazio verde" dell'urbanistica funzionale, la tradizione storica di un'arte dei "giardini disegnati".
Presidente e fondatore del Comitato internazionale dei giardini e dei siti storici (ICOMOS), professore presso l'*Ecole nazionale d'Architecture e des Arts visuels-La Cambre* e presso l'*Ecole d'Art américaine de Fontainebleau*, è stato per molti anni presidente dell'*EFLA* (Federazione internazionale europea degli architetti paesaggisti), e nel corso della sua attività professionale ha realizzato più di novecento giardini, tra pubblici e privati, lavorando soprattutto in Belgio, Francia, Svizzera.
[138] Cfr. RENE PECHERE, Op. cit. Pag. 16.

E per meglio aiutare a comprendere il senso di questa essenzialità, a chiusura questa volta della prefazione, Pechère prende in prestito da altri la seguente esortazione che racchiude una sensibilità Zen:

Fate poco, ma bene
Fate molto poco, ma molto bene
Un niente, ma perfetto [139]

Che si tratti di qualcosa di molto diverso da un manuale tecnico è evidente. Nulla a che vedere con un pratico prontuario per la progettazione del verde urbano: qui non ci sono schede tecniche, non si illustrano tabelle sui colori stagionali delle fioriture e le *textures* delle piante, non si trovano abachi dei materiali da costruzione e delle soluzioni di dettaglio. Quanto al tipo di immagini che accompagnano il testo, il racconto iconico dei segreti del mestiere è affidato a minuti schizzi dal tratto apparentemente ingenuo e infantile, ma estremamente efficace per la pulizia, la semplicità, la chiarezza del messaggio enunciato. Infine, nel corso del testo i richiami ed i rimandi alla trattatistica storica sono continui, e nelle considerazioni sul giardino e sull'arte dei giardini risuonano le parole di una tradizione secolare di elaborazione pratica e teorica.
Ciò premesso, ben lungi dal risultare come un'opera pretenziosa, passatista e *demodè*, la *Grammaire* di Pechére può essere annoverata a buona ragione tra i *classici* senza tempo delle teorie di un'arte universale quanto antica, quella di creare giardini.

Composizioni spaziali e principi di buona visione: uno schizzo di studio del giardino di Vaux-Le-Vicomte

Per l'autore non c'è alcun dubbio: fare giardini è un'attività poetica.
Non a caso il nucleo centrale del testo, la *Grammaire* vera e propria, è preceduto da una quindicina di pagine, dense di citazioni storiche, aneddoti personali, e considerazioni teoriche, scritte con convincente enfasi e che si raccolgono a formare un capitolo dal titolo *Filosofia del mestiere*. Qui oltre ad essere presentato una specie di manifesto poetico sul *giardino*, viene anche detto a chiare note che il percorso formativo di un buon paesaggista passa attraverso i gradi di un lungo, appassionato e lento processo di crescita culturale: occorre coltivare lo studio di molte discipline, e tra le tante non possono essere assolutamente trascurate quelle umanistiche.

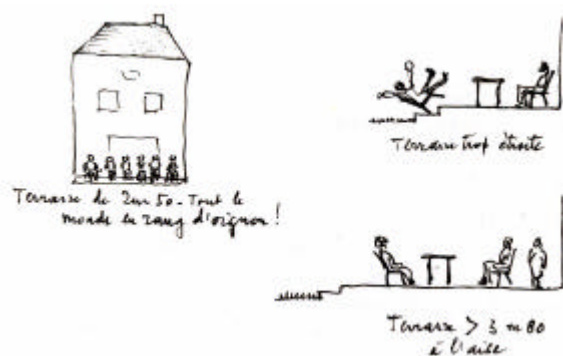
---

[139] Cfr. RENE PECHERE, *Grammaire des Jardins. Secrets de métier*, Editions Racine, Bruxelles 1995. Pag. 11.
" J'ai devant les yeux un conseil de Mgr Dupanloup à un jeune étudiant un peu trop entrepenant:
<< *Faites peu, mais bien*
Faites très peu, mais très bien
Un rien, mais parfait.>>.
Je n'auri d'autre espoir que d'honorer la première proposition dont j'ai fait ma devise."

Perché “Pour réussir, on le voit bien, le paysagiste doit être plus un homme cultivé qu’un homme érudit”[140]. Il doppio significato del termine *cultivè* rimanda al gioco ciceroniano sull’uso del termine *cultus* “che percorre come un *leitmotiv* gli scritti umanistici, e permette di strutturare la convinzione secondo cui l’educazione non è che una forma più elevata della coltivazione delle risorse naturali”[141].
Si tratta quindi di un mestiere difficile, “pas scientifiquement compliqué, mais d’une étendue sans fin”[142].
Conoscenze tecniche e cultura vanno strettamente unite ad una spiccata sensibilità artistica, a capacità intuitive, al senso del Bello: ecco gli ingredienti nella formazione del paesaggista, che deve essere cosciente di svolgere prima di tutto una pratica con finalità estetiche.

“La maggior parte dei paesaggisti sembra oggi guardare verso altri orizzonti, e, volgendo lo sguardo ben oltre la siepe del giardino, si preoccupa di spazi verdi sociali, di grandi ensembles, di spazi aperti per il tempo libero e lo sport, di lottizzazioni, di progettazione di autostrade, di margini fluviali, di scuole, di cimiteri, e via dicendo. Ma qualunque sia l’orientamento della pratica professionale, il ruolo del paesaggista è, in primo luogo, quello di occuparsi dell’estetica delle piantagioni”.[143]

La memoria lunga di un paesaggista europeo che ha attraversato tutto il Novecento, ci testimonia come le difficoltà del mestiere siano state per molto tempo anche accresciute dallo scarso riconoscimento tributato alla disciplina (Arte dei giardini, prima ancora che Architettura del paesaggio), alla figura professionale ed al suo principale oggetto di creazione, il giardino appunto. Le parole dell’autore, scritte già in occasione della prima edizione dell’opera, fanno risuonare l’eco del dibattito culturale sulla presunta scomparsa del giardino come luogo pubblico dai processi di trasformazione delle città europee a partire dal secondo dopoguerra.

“Non mi sono mai pentito di aver dato delle spiegazioni *sulla figura dell’architetto dei giardini* (n.d.a. il corsivo è mio) ogni volta che mi sono trovato davanti un orecchio attento. Anche quando poteva trattarsi di un orecchio ministeriale. Questo faceva anche parte delle mie responsabilità come “Consulente per gli Spazi Verdi” per i differenti Ministri ai Lavori Pubblici, a cui ero solito ricordare che <<esistono anche dei giardini>>”[144].

Sul dimensionamento di una terrazza

La conoscenza dell’Arte dei Giardini, come disciplina storica da cui recuperare un repertorio di regole, valori tecniche, viene indicata in ogni caso come base di ogni progetto di paesaggio e di “spazio verde".

---

140 Cfr. RENE PECHERE, Op. cit. Pag. 18. L’autore poi prosegue: “La vraie culture est, je crois, la transcendance de la vocation, c’est-à-dire prendre dans son métier suffisamment de hauter pour jeter des regards autour de soi, être attentif à ce que font les autres et éviter, avant tout, de sa cantonner dans sa spécialité technique”.
141 TERRY COMITO, *Il giardino umanistico*, Pag. 33, in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSSOT, *L’architettura dei giardini d’Occidente*, Electa, Milano 1990. Pagg. 33 – 41.
142 Cfr. RENE PECHERE, Op. cit. Pag. 26.
143 Cfr. RENE PECHERE, Op. cit. Pag. 15. Traduzione di .Anna Lambertini
144 Cfr. RENÉ PECHÉRE, Op. cit. Pag. 27. Traduzione di .Anna Lambertini.

Lo studio di una poderosa letteratura storica ci può aiutare a costruire un patrimonio di buone regole, di principi di progettazione e di disegno di parchi e giardini. L'autore, da paesaggista colto e attento conoscitore della storia della disciplina, consiglia di riprendere a leggere i trattati storici. E ne suggerisce alcuni: tra i francesi, la celeberrima opera Settecentesca di Antoine Dezallier d'Argentville *La Théorie et la Pratique du Jardinage*[145], anche più volte richiamata nel corso del testo, e poi, Adolphe Alphand[146] e l'André[147] per l'Ottocento, Jules Vacherot[148] ed i Duchêne per il Novecento. Tra gli inglesi viene citato Thomas Mawson[149].
Per sgombrare il campo da inutili equivoci sui contenuti e gli obiettivi della sua opera, Pechère chiarisce che nella *Grammaire* intende parlare solo di alcune di quelle regole di composizione, utili nel disegno e nella costruzione di un giardino, da lui *scoperte* direttamente o semplicemente applicate per averle apprese da altri, ma comunque sempre legate a sperimentazioni personali svolte sul campo in tanti anni di scrupolosa e felice pratica professionale.
Si tratta solo di un piccolo contributo, si precipita a precisare l'autore fin dalle prime pagine, ma di un contributo che offre qualcosa, i piccoli segreti del mestiere appunto, di cui sono sprovvisti la maggior parte dei manuali e dei libri contemporanei sulla progettazione dei giardini. Per Pechére le sue regole sono come i buoni consigli di bottega di un artigiano, sono apparentate con le ricette speciali di cucina tramandate con saputa aura di mistero da madre in figlia, con le regole base di buona educazione. Con una avvertenza: non solo non bisogna esserne schiavi, ma occorre avere la consapevolezza che la conoscenza e l'applicazione delle regole non ha mai fatto di per sé un buon artigiano, un buon cuoco, e tanto meno una persona veramente gentile e ben educata.
Al cuore del testo, quello contenente i primissimi segreti, si giunge dopo aver superato una piacevole e ricca lettura preparatoria: una sorta di lunga anticamera letteraria allestita con le avvertenze al lettore, la prefazione, il capitolo sulla *Filosofia del Mestiere*, e infine le due pagine di introduzione alla *Grammaire des jardins* vera e propria. Le varie parti tematiche non vengono scandite da numerazioni per capitoli e paragrafi, secondo la strutturazione sistematica tipica di

---

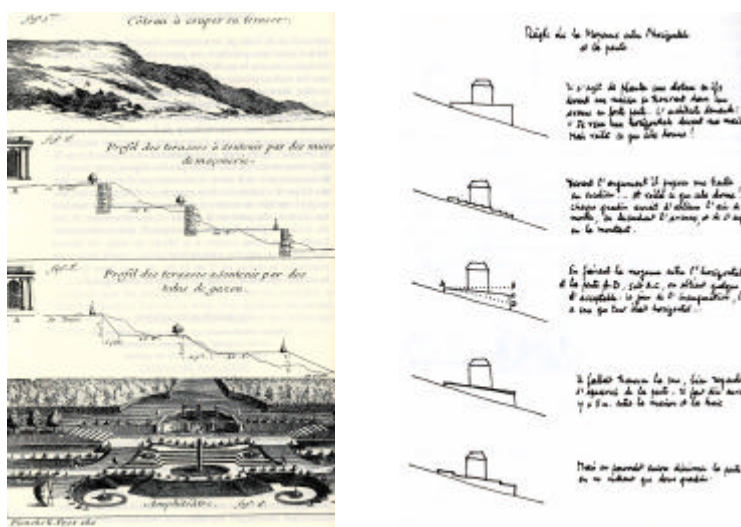
[145] Vedi ANTOINE DEZALLIER D'ARGENTVILLE, ALEXANDRE LEBLOND, *La Théorie et la Pratique du Jardinage, où l'on traite à fond des beaux jardins appelés communément les jardins de plaisance e de propreté,* prima edizione Parigi 1709, quarta edizione ampliata 1747. Edizione Minkoff in stampa anastatica del 1972. Si tratta del primo trattato che affronta l'arte dei giardini nel suo complesso, trattando in forma sistematica gli aspetti di composizione architettonica, gli aspetti agronomici e di coltivazione, quelli tecnico-idraulici (aggiunti nell'edizione del 1747 che si forma di quattro volumi). Prodotto del gusto e della cultura settecentesca francese, costituisce secondo Le-Dantec (2003) la sintesi dello spirito classico in materia di arte dei giardini e segna l'inizio del rococò. Per la precisione e la esaustività dei temi trattati il libro venne tradotto in tutta Europa, fino ad essere riconosciuto come una sorta di "bibbia del giardino alla francese". Ed è anche il primo trattato a raccomandare l'uso dello Ha-Ha, il fossato che rese possibile "l'invenzione" del giardino-paesaggio in Inghilterra, come un ben congeniato "trucco" dell'arte dei giardini .

[146] Vedi ADOLPHE ALPHAND, *Les Promenades de Paris*, Paris, 1867 – 1873.

[147] Vedi ÉDOARD-FRANCOIS ANDRE, *L'Art des jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins*, Paris, 1879. Considerato uno dei più celebri giardinieri – paesaggisti della seconda metà del XIX secolo, André, di formazione agronomo, lavorò in tutta Europa, ma il suo nome è soprattutto legato agli interventi di trasformazione nella Parigi di Haussman a cui partecipò in maniera incisiva, essendo entrato a far parte dell'équipe diretta da Barillet-Deschamps per conto di Alphand. Il suo lavoro venne apprezzato a tal punto da permettergli di succedere a Barillet nella direzione dei lavori, in seguito alla partenza di quest'ultimo. Nel 1890 fu titolare della prima cattedra di paesaggismo, appositamente creata per lui presso l'Ecole de Orticulture de Versailles. Il suo manuale rappresenta la celebrazione dello stile del giardino paesaggista portato al suo apice in Francia da Barillet-Deschamp: l'opera ha costituito per molti decenni l'indiscusso riferimento per la formazione di molti giardinieri e paesaggisti francesi.

[148] Vedi JULES VACHEROT, *Les Parcs et jardins au commencement du XX siècle*, Paris, 1908. Giardiniere capo della Ville de Paris in occasione della Esposizione universale di Parigi del 1900, Vacherot è stato uno dei principali promotori del cosiddetto "stile misto o dell'invenzione" in cui l'inventiva e la creatività dell'artista-giardiniere possono fare ricorso alla composizione in libera associazione di forme geometriche e forme "naturali". Progettista dei giardini della Tour Eiffel e del Trocadero, compone un testo che associa i temi del saggio storico, in cui vengono enfatizzate le opere di Le Notre e Barillet-Deschamps, ad un trattato teorico-pratico ricco di disegni e tavole di illustrazione di progetti.

[149] Pechère cita in particolare THOMAS MAWSON, *Art and Kraft of Garden making.*Brillante esponente della progettazione paesistica nell'Inghilterra della fine dell'Ottocento – primi Novecento, Mawson (1861 – 1933), si pone in continuità con progettisti come Paxton ed Alphand, che nel XIX secolo avevano dato un fondamentale impulso al rinnovamento della tradizione paesaggistica applicandone principi e regole nei programmi di rinnovamento urbano. Mawson teorizza la costruzione del verde come precisa espressione di arte civica ed espone il suo pensiero nel volume *Civic art. Studies in town planning parks boulevards and open spaces*, uscito nel 1911. Cfr. FRANCO PANZINI, *Per i piaceri del popolo*, Zanichelli, Bologna 1993. Pagg. 273-275.

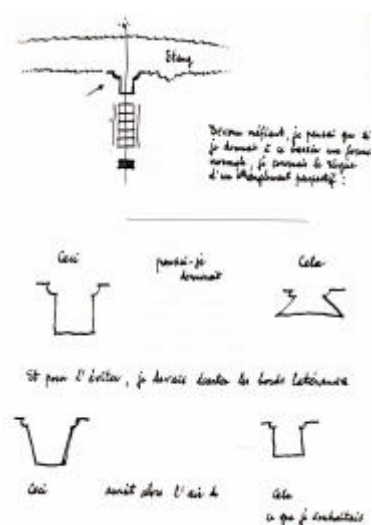
opere scientifiche o più in generale a carattere teorico divulgativo. Anche nella composizione, come nello stile poetico ma semplice della scrittura, la *Grammaire* sceglie il carattere intimo e colloquiale del racconto, piuttosto che quello più autorevole e freddo del manuale.

Sistemazioni di terreni in pendenza: a sinistra una tavola tratta dal Dezallier d'Argentville, a destra uno schizzo commentato di Pechère per spiegare la sua *Regola della media tra l'orizzonte e la pendenza*.

I segreti del mestiere si raggrumano in tre principali nuclei relativi ad altrettanti temi di progettazione e composizione dei giardini: *Le cheminement de l'œuvre jardin, Les corrections optiques ou <<il faut que l'œil soit satisfait>>, Les éléments d'architecture*.
Si può dire che per illustrare l'essenza della prima buona regola di base relativa al primo tema, quello sul disegno dei percorsi del giardino, Pechère abbia utilizzato tutta la parte iniziale del suo libro, con la costruzione di quel preciso percorso di lettura di cui sopra. Un segreto della composizione dei giardini, come ci insegnano bene i disegni e le realizzazioni dei giardini storici qualunque sia lo stile, il gusto o il modello di riferimento, è di fare attenzione a garantire sempre effetti di sorpresa, mettendo in relazione vari punti di attrazione visiva e di interesse, funzionale o estetico, e ritardando il piacere di beneficiarne per accrescere il senso di appagamento una volta che li si è raggiunti.[150]
Il disegno dei percorsi costituisce l'ossatura del progetto, ma soprattutto garantisce la circolazione, il passaggio da una parte all'altra del giardino e quindi lo scambio di relazioni umane al suo interno.

"Che si tratti di una casa, di un giardino o di un progetto urbano, i rapporti umani vengono per primi e devono esser risolti con chiarezza. Soprattutto per i parchi pubblici: obbligare le persone che passeggiano o camminano a fare dei gran giri con la scusa di inserire aiuole fiorite o a prato è un'illusione; è l'aiuola che finisce per essere attraversata, calpestata, poi rasa al suolo per fare posto alla logica della circolazione".[151]

Altrove questa legge non scritta della buona circolazione, che porta con la pratica ad alterare tracciati mal progettati o ingenuamente disegnati, è stata definita con la secca ed icastica espressione di vendetta del pedone.
La parte dedicata al tema delle correzioni ottiche e delle regole della buona visione introduce ad un altro segreto: la buona composizione dei giardini è tutta una questione di effetti di illusione spaziale e di messa in atto di trucchi visivi. E' la giusta chiave di interpretazione per concepire uno spazio poetico in cui dar sfogo al libero gioco dell'immaginazione. Nell'illustrare la scoperta del segreto con l'uso consueto degli aneddoti personali, Pechére racconta di quando, all'inizio della sua carriera, ad un incontro a Parigi con Achille Duchêne, dopo aver sottoposto al famoso

[150] Cfr. RENE PECHERE, Op. cit. Pag. 46.
[151] Cfr. RENE PECHERE, Op. cit. Pag. 43.

architetto dei giardini francese la soluzione per un progetto di giardino privato, si sentì dire: “Cher ami, vous etes sauvé, vous avez compris. Tout le métier est un affaire d’apparence et d’escamotage”.

Alcuni trucchi di disegno in pianta per correggere gli effetti prospettici poco soddisfacenti.

Ciò appurato, diventano strumenti del mestiere i tanti efficaci trucchi per effettuare correzioni in piano ed in alzato di figure ed elementi spaziali del giardino, basandosi sulle leggi della visione e della prospettiva. Corredati dai semplici schizzi a mano libera, ecco sfilare i suggerimenti su come ottenere una prospettiva gradevole e la giusta profondità di un piano di forma rettangolare (un bacino d’acqua o un prato ad esempio), su come tracciare un disegno armonioso di percorsi curvilinei, come risolvere prospettive assiali, come comporre le piantagioni lungo i viali a seconda dell’effetto desiderato, e così via.
Ci assicura Pechére che la validità e l’efficacia di ogni trucco, di ogni escamotage applicato sono comprovate dalla progressiva migliore riuscita dei suoi progetti ma anche attraverso lo studio dei giardini dei maestri, da Le Nôtre, anzi Le Nostre[152], ad André, a Duchêne.

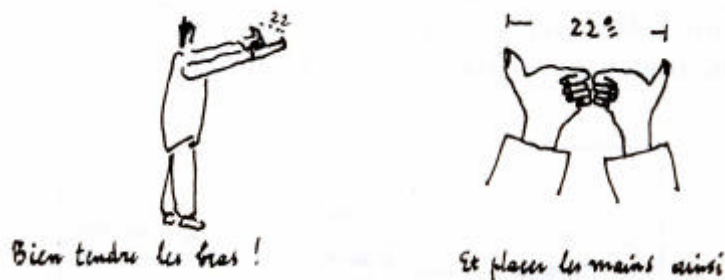
“Ho molto osservato e molto misurato, dall’inizio della mia carriera fino ancora ad oggi. All’origine era una necessità; adesso è diventato un gioco: raccogliere gli esempi a conferma delle regole, spesso trovati nei classici e i cui dati risultano sempre validi per le composizioni moderne. Certe leggi sono valide in eterno”.[153]

Ed è sempre studiando,osservando, misurando che Pechére mette a punto la sua regola dei 22° di visione di un paesaggio. Ventidue gradi viene indicata come misura di riferimento per calcolare l’angolo visuale sufficiente allo sguardo umano per raccogliere una buona veduta. Per meglio spiegare il senso ed il valore di questo segreto, vale la pena fornire il vivace resoconto dell’autore.

“Quello che cercavo, era una media, un angolo relativo che fosse di supporto alle mie ricerche, un’indicazione approssimativa, convalidata dall’esperienza. Mi sono messo alla prova. Procedendo, tornando sui miei passi. Ho finito per adottare una via di mezzo tra i 20 ed i 25°, che faceva 22 ½ e per fare pari, mi decisi per 22°. Per facilitare la pratica, cercai un modo che mi evitasse di usare strumenti. Il nostro corpo è capace di fornirci misure di valutazioni precise.
Le Corbusier ha ben spiegato che l’ombelico si trova ad una altezza media di 93 cm….Ho cercato dunque come poter stimare i 22° con le mani.

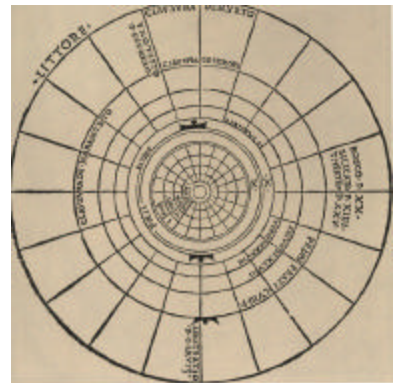
---

[152] Ci tiene a spiegare, Pechére, che Le Nostre firmava il suo cognome con una *s*. Con il pretesto dell’equivoco del pronome possessivo si è finito per sostituire la *s* con un accento circonflesso, e si è scritto dall’inizio del Novecento soltanto Le Nôtre. E poi dichiara: “Io mi attengo alla raccomandazione di Ernest de Ganay che ha scritto un libro sul grande giardiniere André Le Nostre”. Cfr. RENÉ PECHÉRE, Op. cit. Pag. 22, Nota 1 a pié di pagina.
[153] Cfr. RENE PECHERE, Op. cit. Pag. 49.

Alla fine ho adottato la soluzione che segue:

L'estate seguente, con i miei studenti americani, trovandomi a Vaux-le-Vicomte, fui impaziente di fare la prova. Il risultato mi diede la conferma. A braccia tese, constatai che Le Nostre aveva previsto 22° tra i primi grandi platani dell'ultima salita verte che porta all'Ercole. Ho annoiato tutti con questa storia, ma ho avuto qualche risultato. Per i marinai, il pugno era una misura di riferimento, mi hanno assicurato. I tedeschi lo chiamavano Fustregel, in fiammingo Vuistregel, e rappresentava un 11,5% (quindi x 2 = 23°). Un altro mi ha spiegato che l'angolo di rotazione per un aereo era di 22° ed un esperto di prospettiva architettonica mi ha assicurato che l'angolo di 22° era considerato ottimale per il disegno prospettico. Durante un viaggio in India, nel 1984, ho teso le braccia per misurare l'ampiezza della tomba d'Akbar: 22°! Il funzionario indiano che mi accompagnava restò sbalordito. Gli spiegai le ragioni di questa misurazione, e lui mi rispose che <<gli architetti islamici conoscevano questo angolo armonioso: 27,5°>>. Si è sbagliato di numero? Io ho ancora di che divertirmi sfogliando magari le memorie di Jahangir. Nell'attesa, conservo i miei 22°!".[154]

L'entusiasmo e la testarda caparbia curiosità di Pechére nell'indagare e determinare la sua personale *regola dei 22° di visione di un paesaggio* sono da leggersi nel segno delle lecite "fissazioni"di un vero maestro dell'Arte dei Giardini.
Se andiamo a leggere ad esempio il trattato di Èdouard André, troviamo riportate nel Capitolo VI, dedicato ai *Principi generali della composizione dei giardini*, le seguenti considerazioni: "Le leggi dell'ottica o della visione hanno applicazione costante nell'arte dei giardini, ed è necessario esaminare in quali principali circostanze devono essere considerate (…) Ho ripreso l'esperienza di Repton, su cui ho improntato vari momenti di questo capitolo, sull'angolo di visione ottenuto con il solo movimento degli occhi, tenendo la testa immobile". Dopo una serie di ragionamenti ed esempi, André fissa "nei 30 gradi circa l'angolo formato al di sotto della linea dell'orizzonte per percepire un oggetto nella pienezza delle sue proporzioni e di conseguenza per calcolare approssimativamente la distanza di un oggetto da uno spettatore, sapendo che una linea abbassata dalla sommità dell'oggetto di cui l'altezza è nota forma con l'asse ottico un angolo di 30 gradi".[155] La stretta linea di discendenza tra la *Grammaire* ed i classici dell'arte dei giardini viene rimarcata anche nella terza parte, *Elementi di architettura* dove vengono snocciolati continui richiami alla trattatistica storica e chiaramente alle opere di Le Nostre: Versailles e Vaux-le-Vicomte, che insieme formano la vera bibbia del giardino classico.
Rapporto tra edificio e giardino, inserimento di elementi scultorei e di arredi, dimensionamenti ideali per la realizzazione di scale e percorsi, costruzione di terrasses e patii, studio delle ombre e dell'illuminazione: con la consueta vivace semplicità arrivano altri segreti. Ricordarsi che lo spazio aperto "mangia" gli oggetti, che la vegetazione invece può "mangiare" la luce, che l'acqua in un giardino privato e di piccole dimensioni deve preferibilmente creare un sereno mormorio, mentre in un parco pubblico è apprezzato soprattutto il rumore festoso di una grande fontana a getti d'acqua, e così via.
Un messaggio pare sempre leggibile in filigrana: realizzare per credere. Tenendo presente che chi ha la fortuna di fare il mestiere di paesaggista/architetto dei giardini, come gli artisti, potrà svolgere la professione, migliorandosi, fino ad un'età molto avanzata.

[154] Cfr. RENE PECHERE, Op. cit. Pag. 79.
[155] Estratto riportato in JEAN-PIERRE LE DANTEC, *Jardins et paysage: une antologie*, Editions de la Villette, Paris 2003. Pag. 312.

CONCLUSIONI

"all the accident that happen
follow the dot
coincidence makes sense
only with you
you don't have to speak
I feel
emotional landscapes
they puzzle me"
Björk, 1997[1]

Quale parco per la città del XXI secolo? è la domanda che puntualmente si ritrova in (quasi) ogni testo sui parchi urbani contemporanei, a commento del caleidoscopio figurativo e di prassi operative illustrato. E c'è chi come Adrian Geuze, domanda provocatoriamente: ma ha poi senso parlare di parchi urbani, oggi che, per come si è trasformata la città, per come sono cambiate la società e le abitudini di vita della gente comune, non sembra sostenibile riprodurre qualcosa di simile ai grandi parchi Ottocenteschi?[2]
Il fervore progettuale in atto un po' in tutta Europa pare proprio affermare che sì, ha ancora senso parlare di parchi urbani. Anzi ne ha moltissimo. E se non siamo più sorretti dalla "grande ideologia paesistica e figurativa" del pittoresco[3], se la città cambia, come idea, nella forma, il parco si adegua, basta guardare quello che succede: l'urbano è frammento? Il parco si fa connettivo. E' magma informe e senza confini? Il parco forma limiti e struttura. E' rete immateriale? Il parco diventa una filamento reale. E' una maglia malamente bucata? Il parco dona senso ai suoi vuoti. E così via. Il parco, messo a sistema e declinato in varie forme, ha insomma conquistato ampia attenzione progettuale e si è qualificato come materiale strutturante e figurativo della città in trasformazione.
Rispetto al pensiero estetico sulla natura, fuori dai confini del modello Ottocentesco, che continua comunque a mantenere tutto il suo *charme*, il *bel paesaggio* è stata liberato dall'incantesimo del *romantico* e del *pittoresco* così come dal garbo delle aiuole fiorite. La natura viene lasciata agire in mutevoli *scenari attivi*, in cui si affermano con pari diritti, una estetica a base ecologica, o quella di una natura agro-forestale, o di una natura spintamente artefatta e geometrizzata.
Quelle del paradiso del XXI secolo sono un'etica ed un'estetica pluraliste.
Si è visto in particolare nella seconda parte di questa ricerca come il concetto di *pluralismo* sia trasversale rispetto ad una lettura delle connotazioni estetiche del progetto contemporaneo (riflessione sulle *categorie etiche-estetiche*) e ad un vaglio delle morfologie spaziali che caratterizzano i sistemi del verde urbano (individuazione delle *specie di parchi*). E se non è possibile appellarsi ad un unificante ed univoco ideale di bellezza, naturale o artificiale, né ad una unica e predeterminata idea di parco, anche il concetto di *stile* non appare più tanto adeguato. La disinvoltura con cui molti progettisti sono in grado di maneggiare e miscelare di volta in volta motivi, temi ed elementi, con una spiccata attitudine alla manipolazione formale e alla scelta di soluzioni aperte, porta alla creazione di figure sempre diverse, *ibridi del tempo e della forma*.
Oltre al comune denominatore "dello spazio caotico e alienante della civiltà moderna", valido per molte città, il panorama europeo rivela la presenza di alcuni *leit-motive* di carattere transnazionale, che ricorrono se pur con diversa intensità e nella differenza di approcci progettuali tra i vari paesi: attenzione ai valori della tradizione, valenze ecologiche, ricerca di una

[1] BJÖRK, *Joga*, in *Homogenic*, Secondo brano, Mother Records, 1997.
[2] ADRIAN GEUZE, op.cit., 1992, pag. 47. "Green ha become a kind of habit. And it ha salso become a cliché of its own. (…) There is absolutely no need for parks anymore, because they have solved all the 19th century problems and a new type of city has been created".
[3] Cfr. EUGENIO BATTISTI, *Il verde urbano*, in GIUSEPPE SACCARO DEL BUFFA, a cura di, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Leo S. Olschki, Firenze 2004. Pag. 348.

nuova figuratività della natura di città, costruzione di identità locali. Il tutto pare convergere verso la riscoperta di un tema *universale*: il giardino come spazio eletto del contatto tra uomo e natura.
Si è visto che una vera e propria rivoluzione estetica dell'ambiente urbano è in corso a Berlino e a Barcellona, dove, come in altre città europee, si sta sperimentando un rovesciamento paradigmatico nel significato e nell'uso del giardino[4].
In una dimensione quotidiana che vede allontanarci sempre più dal contatto con *la terra* e ci rende sempre meno consapevoli dei tempi e dei cicli dei processi biologici, il giardino, ambito di coltivazione e di cura della natura, viene utilizzato come una potente metafora etica. Per darle corpo, possiamo costruire i nuovi parchi guardando ad *un'arte contemporanea dei giardini e dei paesaggi urbani*, sapendo di poter disporre di consolidati meccanismi di costruzione dello spazio, di uno sperimentato repertorio figurale da maneggiare con avvedutezza, e dei principi progettuali rispetto a cui si è sviluppata una tradizione millenaria. A questi temi sono dedicate le considerazioni raccolte nella terza parte della ricerca. Abbiamo parlato di grammatiche del bello, di un lessico proprio del progetto di paesaggio, di *pattern* narrativi, come di strumenti di cui il paesaggista può imparare a disporre, sottolineando che *ogni progetto di parco si costruisce come una forma del tempo e dello spazio*, *nell'intreccio inestricabile tra alcune costanti di progettazione: arte, natura, memoria, società* .
Alla domanda di apertura, potremmo provare a rispondere che esiste la possibilità di elaborare nuove forme di paesaggio urbano rispetto ad una idea comune, chiara nella sua proposizione: il parco come spazio etico dotato di identità estetica. Dove il termine etico riporta ad un principio di responsabilità culturale e operativa, non di esclusivo appannaggio del progettista, ma riferito a tutta una società: è il richiamo alla radice etimologica di *ethos* come spazio comprensivo della totalità dell'esistenza, della vita attiva di una comunità[5], e che apre la strada alla necessaria corrispondenza tra identità culturali locali e forme dei luoghi, tanto invocata nella cultura contemporanea.
Uno spazio etico ed estetico, non è solo frutto di valutazioni geometriche, economiche, utilitaristiche, ma è uno spazio della memoria attiva dove si svolgono e percepiscono insieme tempo della storia, tempo sociale, tempo biologico e tempo sensibile delle cose: il tempo della vita. E' uno spazio estetico *non utilitaristicamente*: la sua bellezza non è al servizio di nessuna logica consumistica, è bello perché è bello, come la rosa *fiorisce perché fiorisce*.
Una prospettiva in cui il parco contemporaneo, destinato ad accogliere momenti di vita reale di una società sempre più improntata ad un modello multietnico e multiculturale, diventa lo spazio della città in cui sperimentare un "nuovo progetto estetico carico dell'antichissimo significato vitale di *kepos*"[6]. Un recinto in cui sentirsi accolti, in cui rimpatriare[7]. Il progettista lavorerà alla sua costruzione come un *interprete*, attento a depositare sistemi di segni composti da un significato collettivo e universale e da un significante riferito a culture e memorie locali. Sostiene Michel Corajoud, "il paesaggio è conversazione, dialogo e ascolto di quanto è stato già detto: si prende la parola sapendo di poterla restituire"[8].

Ma in che modo è possibile comprendere e conservare i caratteri costitutivi di identità culturali in luoghi che cambiano *molto più velocemente dell'animo di un mortale,* che sono destinati ad essere abitati da persone provenienti da diverse culture, oltre che ad essere influenzati dalle dinamiche della globalizzazione culturale? Difficile dare una risposta.
Scegliere di lavorare al progetto contemporaneo di paesaggio come ad una narrazione è una buona possibilità per un orientamento culturale, ma non offre garanzie assolute: semmai ci pone di fronte a dei dubbi, fa sorgere delle domande. E non è neanche una scelta che svela orizzonti inediti: il dispositivo della narrazione è quasi inevitabilmente incorporato in una pratica che lavora, per sua costituzione, con processi spazio-temporali. Il parco urbano come spazio narrativo è quindi una possibilità che enfatizza un'attitudine propria della disciplina del paesaggista, e che piuttosto ci riporta indietro, ai millenari racconti di natura e arte contenuti nei più bei giardini della

[4] CHRISTHOPE GIROT, *Paesaggio e ossessione*, in "Casabella" 711/2003. Pagg. 50 - 53.
[5] Cfr. MASSIMO VENTURI FERRIOLO, *Etiche del paesaggio*, Editori Riuniti, Roma 2002. Pag. 13.
[6] MASSIMO VENTURI FERRIOLO, op.cit., Roma 2002. Pag. 169.
[7] Cfr. ROSARIO ASSUNTO, *Giardini e rimpatrio*, .
[8] MARIAVALERIA MININNI, *Jump into your dream. Ovvero, ri-creare la naturalità*, "Urbanistica informazioni", N°186/2002. Pag. 11.

storia. Che ci dicono che esistono dei luoghi dove “i caratteri della mobilitazione universale possono essere rappresentati”[9] e dove noi, che *continuiamo ad essere luoghi* nonostante l’attitudine della nostra epoca alla disgregazione del rapporto spazio-tempo e alla *liquefazione* dello spazio, possiamo sentirci accolti e lasciar svolgere le piccole storie, anche insensate, del nostro quotidiano.
Fare un parco urbano rappresenta l’occasione per costruire porzioni di paesaggi di città con una promessa di felicità, legata a quella antica idea di *giardino*, che oggi, si fa simbolo “di resistenza attiva, o quanto meno di reazione alla trasformazione anonima e sistematica dello spazio urbano” divenendo “possibile rifugio di una identità sfuggente” [10].
Nelle città europee, come Berlino e Barcellona, che stanno cambiando pelle e dentatura velocemente, il tema del giardino, luogo di processualità naturali e di continue mutazioni, è così diventato piattaforma propositiva per la ricerca di *giovani* identità urbane e di qualità estetica di territori urbanizzati, dove il *genius loci* parla con un coro di voci, ha tante braccia e non arriva solo volando. Se l’idea di giardino come spazio etico ed estetico è universale e transfrontaliera, le riflessioni sul tema, applicate localmente, hanno dato luogo nelle due città ad esperienze tra loro molto diversificate, in cui è possibile leggere in filigrana la permanenza di due diverse concezioni edeniche: da una parte i miti legati alla natura selvaggia e prorompente dei boschi e delle antiche foreste nordiche, dall’altra il tema dell’antico giardino protetto tra le mura, dell’*hortus conclusus,* con il suo schema geometrico quadripartito. Sono due archetipi culturali, che pur essendosi mescolati nel corso dei secoli continuano a resistere e a guidare diversi orientamenti nella ricerca contemporanea, a formare distinte scuole di pensiero.
Nei parchi berlinesi, soprattutto quelli realizzati fuori dalla città consolidata, vince un’idea di natura libera, evolutiva, ribelle. Si tende ovunque a lasciare il più possibile superfici a prato, che, grazie al clima, si dispiegano come smaglianti piani su cui berlinesi e turisti sono liberi di stendersi e sedersi: davanti al *Reichstadt* come a *Potsdamer Platz* si ripetono uguali scene di scanzonato e al contempo garbato bivacco collettivo. In certi luoghi, come *Adlershof, Mauer Park*, *Prieste-Pape-Park*, gli interventi del progettista hanno seguito una logica di riduzione selettiva degli elementi (nello schema compositivo generale, nella scelta degli arredi e dei materiali, nelle composizioni botaniche) così forte, da far credere in un abbandono della ricerca estetica-figurativa: ma non è così, e proprio al contrario, le *immagini* create sono il risultato di un percorso del pensiero progettuale tipico di alcuni paesaggisti tedeschi, e che muove dal *diktat* ecologista, che così fortemente ha segnato la cultura tedesca nei decenni scorsi, per abbracciare rinnovati ideali etici ed estetici. “Limitarsi a pochi elementi garantisce all’utente la libertà di interpretazione”, afferma Gabriele Kiefer[11]. Si sente che, abbandonato finalmente l’estremismo ideologico ambientalista, sottotraccia è rimasto forte il vincolo con una prolifica e importante tradizione di progettazione dell’arte dei giardini e del paesaggio, che trova ai suoi due estremi i paesaggi pittoreschi dei parchi Ottocenteschi di Peter Joseph Lennè e le istanze funzionaliste dei *Volkspark* Novecenteschi di Fritz Schumacher: in Germania la disciplina ha radici culturali profonde. Minimalismo ed eccesso decorativo convivono nella costruzione dei nuovi teatri urbani di natura. Inoltre, la febbrile attività di ricostruzione che ha marcato questi anni e che, tramite il meccanismo dei concorsi internazionali, ha fatto sì che si aprissero le porte ad una schiera multiculturale di giovani paesaggisti (oltre ai tedeschi, hanno lavorato a Berlino paesaggisti francesi, olandesi, italiani, svizzeri, americani) ha reso possibile un allargamento degli orizzonti della ricerca progettuale. Alla capitale tedesca, *facies* del cambiamento, si può guardare quasi come ad un eclettico e vertiginoso atlante solido di progettazione di paesaggi urbani, in cui tutte le sperimentazioni sono possibili e nessuna è paradigmatica.
A Barcellona, sia i nuovi parchi che negli anni Ottanta del Novecento hanno concorso alla ricostruzione dell’immaginario della città democratica, sia quelli della nuova fase cosiddetta *ecologista,* appaiono i prodotti di una prassi progettuale che tende a privilegiare le *certezze* del rigore geometrico e della costruzione architettonica, *chiusa*, dello spazio. Il dichiarato cambio di orientamento progettuale verso l’applicazione dei principi e dei valori ecologici risulta al momento, più un intento che una reale e diffusa sperimentazione. La matrice urbanistica e architettonica dei

---

[9] MASSIMO CACCIARI, *La città*, Pazzini editore, Rimini, 2004. Pag. 42.
[10] CHRISTOPHE GIROT, *ibidem*.
[11] GABRIELE KIEFER, *Relazione agli atti del convegno Paradeisos 1999*, Monza 28 ottobre 1999. Copia fotostatica distribuita agli iscritti.

progetti barcellonesi è ancora prevalente: all'uso sapiente e virtuoso dei materiali duri, delle scenografie fisse, del dato artificiale, non sempre corrisponde una uguale capacità di manipolazione degli elementi naturali. Appare evidente una sorta di timbro di scuola, che resta comunque una scuola di alto livello, e che attinge a piene mani dal repertorio figurativo del Movimento Moderno e delle Avanguardie dei primi decenni del Novecento. E' come se il potere evocativo del Padiglione di Mies, ricostruito all'inizio degli anni Ottanta, riuscisse ad essere assolutamente pervasivo e persistente nell'immaginario dei vari, brillanti, progettisti che in quegli anni si sono formati lavorando, giovanissimi, nello straordinario laboratorio di sperimentazione attiva che fu la Barcellona rimodellata sotto la regia di Bohigas. E' come, ancora, se si cercasse di dare prosecuzione al progetto delle forme della modernità, svuotate del loro originario contenuto etico. Si lavora alla costruzione dei nuovi parchi tentati dalla possibilità di riprodurvi una natura sottomessa alla dimensione figurativa dell'astrattismo e del minimalismo architettonico. Il tema della piazza è *invadente*: si innesta continuamente nella riflessione progettuale, con il risultato che molti parchi presentano ampie porzioni di superficie lastricate con materiali architettonici.
A Barcellona, in città e nell'area metropolitana, si procede alla realizzazione di molti nuovi parchi scegliendo quella che possiamo definire la strada dell'*immagine coordinata e continuativa*: è stato individuato un linguaggio progettuale, un sistema tipo di arredi, *pattern* compositivi (che nella recente generazione di parchi derivano dai modelli della geometria frattale) e con quelli si va avanti. La varietà nell'unità, potrebbe essere lo slogan identificativo di questo orientamento, che in qualche caso però dà origine a progetti con esiti spaziali poco convincenti, un po' forzati (come nel caso del *Parque de Pinetons* o del *Parque de Cam Zam*) soprattutto se raffrontati alla esperienza matrice della applicazione del modello frattale: l'Orto Botanico (progettato da Bet Figueras e Carlos Ferrater). I parchi barcellonesi, compresi quelli di ultima generazione, appaiono assoggettati in misura maggiore alle leggi della città che a quelle della natura: a lei viene assegnato, salvo rare eccezioni, più un ruolo scenografico che strutturante. La metropoli catalana, coltiva ancora nei suoi parchi l'idea del giardino architettonico, del giardino *macchina*, dove ad essere privilegiato è l'aspetto del controllo sul dato naturale e la disinvolta esibizione, anche festosa, del dato artificiale. Un proclama non strillato del superamento della Natura da parte della Tecnica.

Per una cultura del progetto di parco urbano come spazio etico ed estetico

Il tuo corpo composto per tre quarti di acqua, più un poco di minerali terrestri, un pugno scarso.
E questa grande fiamma in te di cui non conosci la natura.
E nei tuoi polmoni, presa e ripresa di continuo dentro la gabbia toracica, l'aria,
l'ossigeno, questo splendido straniero, senza di cui non puoi vivere.
Marguerite Yourcenar, 1983[12]

I parchi berlinesi e barcellonesi descritti negli atlanti non sono stati scelti per essere assunti come paradigmi d'eccellenza, come modelli di un fare progettuale *senza macchia*: vanno letti piuttosto come spie della *varietas* complessiva che contrassegna un panorama generale di trasformazioni, nel rapporto tra la città ed i suoi vuoti. Di fatto, all'inizio del XXI secolo fare parchi in Europa va di moda, per usare un'espressione da rotocalco. E' una moda che si spera sia destinata a durare e a diventare consuetudine pratica, a normalizzarsi, anche dove, come in Italia, nonostante il gran parlare, si continua a registrare un nocivo ritardo culturale.
Ritardo che trova le sue ragioni anche in una serie di equivoci teorici e di superficiali convinzioni sulla pratica, le finalità, i campi applicativi della progettazione paesaggistica. Citiamone alcuni ragionandoci sopra, così da definire al contempo una sequenza di proposizioni attorno a cui si ritiene debba svilupparsi una cultura del progetto di parco urbano, che è una delle forme dei nuovi paesaggi.

[12] MARGUERITE YOURCENAR, *Il Tempo, grande scultore*, Einaudi Tascabili, Torino, 1985. Ed. orig. *Le Temps, ce grand sculpteur*, 1983.

1. Permane nella cultura di massa, nonostante il grande fervore editoriale e pubblicistico su parchi, giardini e paesaggio, l'idea di parco urbano come *pezzo di natura* genericamente allestito. E' un'idea *ingenua,* riduttiva e anacronistica, arretrata anche rispetto alla definizione suggerita ad esempio da Stübben, che, pur dalla distanza della sua visione Ottocentesca, aveva dei parchi urbani una concezione molto più all'avanguardia di tanti nostri contemporanei, se non altro perché definendo quello stesso pezzo di natura anche bello, dava per scontato che fosse oggetto di attenzioni estetiche da parte del progettista e del fruitore, di una società. Il fatto è che nel dibattito (non solo italiano) su *verde urbano* e *natura in città* innescato negli ultimi decenni, le diversità dei punti di vista all'interno dei vari settori disciplinari (ecologi, naturalisti, architetti, paesaggisti, urbanisti…), piuttosto che convergere verso un modello culturale condiviso, hanno finito per determinare una gran costellazione di luoghi comuni, fatti di contrapposizioni tra ragioni estetiche e principi ecologici, tra idea di bel parco come replica di un modello Ottocentesco e idea di buon parco come applicazione di una logica solo quantitativa, tra parco come luogo in cui coltivare attività ricreative basate su un concetto di divertimento preconfezionato e parco come esclusivo spazio di conservazione della natura. Leggere il parco rispetto a categorie oppositive porta a negarne la sua essenza come spazio sottoposto a domande contraddittorie, proprio come succede per la città. E, come per la città, "voler superare tale contraddittorietà è cattiva utopia. Occorre darle forma"[13]. Una forma che va trovata di volta in volta: non è uno stereotipo che arriva come un *a priori*, una formula ricavata da una sommatoria di funzioni e bisogni o dalla generica articolazione di un set di parole-chiave. Processo, divenire, *genius loci*, recupero di memorie, identità culturale, espressioni continuamente evocate come ingredienti base di ogni progetto, non dovrebbero essere semplici slogan da sbandierare, ma principi da accogliere, anche in una prospettiva di un'etica dei risultati. Risultati prefigurabili rispetto ai tempi lunghi dei cicli biologici e naturali, non degli allestimenti a *pronto effetto* a cui ci siamo così *prontamente* abituati.

2. A chi mantiene una accezione riduttiva di parco pubblico come mero *pezzo di natura*, o per contro, mero *pezzo di città,* pare sfuggire una visione chiara di un luogo che, ontologicamente, è spazio urbano di natura, e ambito privilegiato per le relazioni sociali, tra persone. Saranno gli utenti per l'urbanista, i cittadini urbani per il sociologo, gli appartenenti ad una determinata comunità per l'antropologo, ma comunque sempre, prima di tutto, persone. Dotate di sensorialità, di una loro identità culturale, di memorie individuali e collettive, di facoltà cognitive; con i loro bisogni e le loro necessità funzionali, ma anche con i loro sogni, la loro creatività, la loro capacità di immaginazione. Il parco, per usare una felice espressione di Sven-Ingvar Andersson può diventare allora, nella società dello spettacolo e del *surplus* di mondi digitali, un *antidoto per la realtà virtuale.* Come? Ma semplicemente riportando ad una dimensione quotidiana, reale e democraticamente accessibile a tutti, la *semplice meraviglia* della natura, costruendo uno spazio vitale e vivente entro cui far uso diretto delle nostre facoltà cognitive ed esperienziali. Mettendo alla prova i nostri sensi e la nostra sensibilità in un luogo in cui, se vogliamo, possiamo scegliere di starcene soli in mezzo agli altri, partecipando del tempo biologico delle cose naturali, nel modo più semplice e libero possibile, lasciando andare il nostro pensiero dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande.

3. Al di là di tutte le considerazioni sulla ambiguità semantica e la povertà evocativa della denominazione *verde urbano,* per altro altrove molto meglio argomentate[14], merita soffermarsi un momento sulla nociva permanenza di certe superficiali interpretazioni in uso. Vediamone le due più comuni.
   Il primo. Verde = (automaticamente) bello. Vista la sua scarsa presenza nelle nostre città, si finisce per credere che il *verde* sia sempre bello: comunque e ovunque sia,

---

[13] MASSIMO CACCIARI, *La città*, Pazzini Editore, Rimini, 2004.
[14] Contro la asettica definizione funzionalista di *verde urbano* restano memorabili, in particolare, le pagine di Rosario Assunto, Pietro Porcinai, Eugenio Battisti.

qualunque forma abbia, qualunque ruolo svolga nel contesto, si da per scontato che porti sempre e comunque un miglioramento alla città, e che abbia una specie di potere salvifico e taumaturgico su *necessari mali* come l'inquinamento e la bruttezza della periferie. Ma non è così. "Perché mai tutta questa 'verdolatria'? Forse perché il verde rinvia al vegetale, dunque alla clorofilla, e dunque alla vita? Va bene, ma non è un motivo sufficiente per erigere a valore estetico un valore biologico, per fare di un valore ecologico un valore paesistico. Chi ha stabilito che un paesaggio debba essere una sorta di lattuga gigante, una zuppa di verdura, un brodo di natura?"[15], contesta, ironizzandoci sopra ed esagerando un po', il filosofo francese Alain Roger. Già negli anni Sessanta nella sua polemica contro l'etica modernista-funzionalista, Jane Jacobs aveva dimostrato che un parco urbano, di per sé, non è un elemento positivo nella città, e che la sua fortuna dipende strettamente dal contesto e dalla sua possibilità di agganciarsi ad un sistema articolato di spazi e usi dentro il tessuto urbano. Ecco, direttamente, cosa pensava al riguardo: "i parchi di quartiere e gli spazi aperti aventi funzioni analoghe vengono considerati comunemente come benefici elargiti alle derelitte popolazioni urbane. Bisognerebbe rovesciare questo concetto e considerare piuttosto i parchi urbani come luoghi abbandonati, bisognosi di essere apprezzati e vitalizzanti; il che sarebbe più realistico, giacché sono gli utenti a decidere se frequentare un parco, determinandone così il successo, oppure evitarlo, condannandolo all'abbandono e all'insuccesso"[16]. Insomma verde è bello a condizione che sia un verde di sistema e che sia un verde pensato anche come valore estetico. Se poter beneficiare dello spettacolo di un paesaggio naturale costituisce di per sé, senza dubbio, un'esperienza estetica, c' è da ricordarsi che il parco urbano è una forma di paesaggio di città, quindi *multicategoriale* e *polifunzionale,* in cui la presenza di natura naturale non costituisce la sola possibilità per guidare la definizione dell'immagine complessiva.
Il secondo. Verde = natura = idea *ingenua* di parco. La parola parco, che rimanda ad un tipo di spazio aperto che nello *stato libero del verde urbano* è monarca indiscusso, viene troppo spesso agitata a sproposito come una bacchetta magica.
Solo un aneddoto per fare un esempio. "Qui nascerà un bel parco", dichiarò trionfante un agente immobiliare per ingolosire un potenziale cliente, ad acquistare un appartamento nella periferia di una città spagnola. La casa si affacciava su un gradevole relitto di campagna coltivata, chiusa in mezzo a casermoni multipiano. Dopo qualche anno, il parco fu realizzato, e, passando di là, quel cliente mancato si sorprese felice per non aver ceduto alle lusinghe del venditore: un prato con qualche panchina e pochi pini spelacchiati stava intrappolato dentro un inutile intrico di viali cementati e piazzole, al posto di pomodori e zucchine. Insomma, l'idea di parco non sempre mantiene la sua promessa di felicità. Molti dei parchi contemporanei, nati per iniziativa di cittadini e/o associazioni ambientaliste (pensiamo ad esempio al berlinese *Natur-park Südgëlande*), si rivelano come gelosi contenitori di una natura *ribelle*, di una vegetazione nata e propagatasi spontaneamente in luoghi dimenticati dalla urbanizzazione (da quella pianificata freddamente a tavolino come anche da quella *sregolata*), e che convive con i relitti di vecchie infrastrutture e scarti urbani. Altri parchi ripropongono scampoli di natura coltivata, contengono inserti di orti, di campagna urbanizzata (francesi, tedeschi e olandesi, in particolare, sono maestri nella composizione di questi paesaggi ibridati senza indulgere in facili quanto inutili romanticherie). Altri ancora, e qui vengono in mente alcuni dei parchi barcellonesi di ultima generazione, trovano nell'esibizione compiaciuta dell'artificio i loro aspetti più accattivanti. Tutti amati, frequentati e animati dalla presenza assidua di cittadini e visitatori, questi parchi rinviano ad un'idea di spazio di natura che non è fatta solo di *verde* e dove l'idea di *verde* niente ha a che vedere con quella suggerita dal *clichè* del parco Ottocentesco.

4. Si ritiene che a *fare un parco*, in fin dei conti, sia capace qualsiasi tecnico con un po' di inventiva, di pratica e di buona volontà. Architetti, urbanisti, ingegneri, agronomi,

[15] ALAIN ROGER, *Verdolatria*, in "Lotus Navigator" n°5, 2002. Pag. 99.
[16] JANE JACOBS, *Vita e morte delle grandi città*, Edizioni di Comunità, Torino, 2000. Ed.or. New York, 1961.

eccetera: in Italia differenza non se ne fa. Ma se il parco ha bisogno di forma, il tecnico necessita di formazione, e da che giardino è giardino, da che il primo parco pubblico è stato aperto, la pratica per costruire questi luoghi si è chiamata giardinaggio, arte dei giardini, architettura del paesaggio in italiano, o *garden art*, *landscape architecture*, *landscape design*, *park design*, nella cultura anglosassone, ad esempio. Cosa si vuol dire con questo? Diverse cose, ma una in particolare: esiste una precisa figura professionale, quella del paesaggista, il cui profilo formativo si colloca in un quadro tecnico culturale fatto di continui e necessari scambi tra discipline diverse (architettura, arte, biologia, ecologia, eccetera). L'interdisciplinarietà, che è l'attitudine migliore alla costruzione di qualsiasi nuova forma di paesaggio quale è anche un parco urbano, è la peculiarità di questa figura.

Sostiene il geografo francese Pierre Donadieu che il paesaggista è colui che si occupa del "processo di produzione di un territorio basato sull'*anticipazione,* in parte vaga, in parte definita, del suo divenire sociale e spaziale"[17]. Anticipare il divenire del progetto di paesaggio non richiede solo un buono sforzo di immaginazione e di invenzione di forme, ma ha a che fare con l'aver imparato i tempi e le attese dei processi biologici e delle modalità di crescita naturali, messi in relazione ai diversi tipi di fruizione e di uso sociale. Al progettista di parchi è richiesta soprattutto l'abilità ad innescare e capire processi capaci di tenuta nel tempo e nello spazio: il paesaggista è un costruttore di immagini reali che cambiano nel tempo, e dentro cui si cambia, ciascuno individualmente, e tutti insieme come società.

E se, a questo punto, volessimo provare a tracciare una sorta di stringato *codice* del paesaggista? Giocando con le parole, lasciata da parte ogni ambiziosa pretesa deontologica, proviamo a rifarci alla definizione ontologica di *giardino*. Possiamo riprendere quell'immagine del parco urbano come di un intreccio virtuoso tra natura, arte, memoria e società e, con alcuni *consigli di autori*, andare a precisare una sequenza in quattro tappe che assomiglia più che altro ad un *codicillo*, un poscritto.

1. Per *progettare con la natura*, c'è da conoscerla, rendersela familiare, farsela amica fuor di metafora. E quindi, uscire dallo studio per porre il piede direttamente sulla zolla. Guardare "innanzitutto al terreno, non soltanto nelle sue curve di livello, ma nelle sue forme concrete di sabbia argilla creta ciottoli pietre e rocce, e ai colori di queste cose; e se (si) ha la fortuna di avere a propria disposizione l'acqua, in qualche forma, osservare se si muove come si muove, quale forma prende in quel luogo, se è sorgente, ruscello, fiume, stagno, lago o laguna, e poi gli alberi, i cespugli, le erbe, e anche tutte le cose, gli animali …Perché in realtà entrano e escono nel nostro paesaggio, o giardino o parco che sia, altre forme della vita, nel corso del tempo, se pure con maggiore lentezza degli uccelli migratori: le foglie che spuntano, cambiano colore e cadono, i fiori e i frutti, le cui presenze sono certo più prevedibili e regolari, ma anche quelle, (come gran parte delle entrate in scena degli uccelli, dei rospi, delle cicale, dei grilli) cicliche"[18].

   Il progettista di parchi conosce il rito del *seminare, piantare, vangare, nutrire*[19]. Conosce e rispetta la grammatica della natura, sa che tra le piante esistono antipatie e simpatie.

   "Qual'era il segreto degli antichi costruttori di giardini? C'è voluta la scienza moderna per capirlo: quando, poche decine di anni fa, un botanico francese, Braun Blanquet, scoprì che le piante stanno meglio in compagnia piuttosto che da sole. Ma questa compagnia non è casuale; essa, per converso, è sapientemente determinata da rapporti misteriosi: l'ombra di una pianta serve ad un'altra pianta; le foglie dell'una, cadendo, sono preziose alle radici di un'altra ancora. I lecci prosperano all'ombra dei pini, e ne proteggono ad un tempo, le radici.

---

[17] PIERRE DONADIEU, *Progettazione paesaggistica*, in "Lotus Navigator" n°5, 2002. Pag. 96.

[18] IPPOLITO PIZZETTI, *Attorno al progetto di un parco*, in FRANCO GIORGETTA, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo*, Clup Milano 1988. Pag. 110.

[19] Con riferimento al capitolo VII del libro di RUDOLF BORCHARDT, *Il giardiniere appassionato,* Adelphi, 1992.

E via discorrendo. Ma, quel che è più importante, si è scoperto che, quando le piante vivono fra di loro in piena armonia associativa (armonia botanica), anche il loro portamento, la loro forma esprimono una perfezione armonica: e tale armonia di rapporti si estende, ovviamente anche al colore. I più perfetti rapporti coloristici, pertanto, si hanno fra le piante botanicamente in armonia. Avevano gli antichi architetti di giardini compreso ciò? Forse. O, per lo meno, l'avevano intuito (…) Succede lo stesso, nella maggioranza dei parchi moderni? Eh, no."[20]

2. Per imparare a *progettare ad arte* abbiamo tutta una tradizione figurativa e di ricerca di forme e esperienze estetiche a cui guardare. La definizione di arte, nella progettazione del parco contemporaneo, condensa l'idea di opera come espressione simbolica e estetica con quella di manufatto prodotto dalla creatività umana ed espressione percepibile di relazioni formali. Il riferimento diretto è dato dalla tradizione dell'arte dei giardini, in cui rito, evocazione, tecnica, saggezza popolare, invenzione si fondono per dare *vita* ad un'opera che è:

   "Architettura per la sua composizione,
   Scultura per il modellamento plastico del terreno,
   Pittura per l'effetto dei colori degli alberi,
   Musica per i ritmi della sua composizione,
   E per la natura cangiante dei suoi fiori,
   Poesia, Teatro (décor) e perfino danza."[21]

   Parlare di un'arte dei giardini contemporanea applicata alla costruzione di un parco, non significa pensare al parco come ad un *bell'oggetto artistico,* ad un elemento decorativo piazzato per migliorare la qualità estetica della città. Significa piuttosto pensare al parco come ad una speciale *componente urbana*, utile ed *inutilmente* bella. Come il giardino, il parco è una macchina semantica in cui la natura trova le sue figure. Nei parchi della città contemporanea, queste figure si rivelano lungo i binari di una stazione ferroviaria abbandonata, come nello spazio rappresentativo di un edificio pubblico, come nei vuoti delle periferie, come nei relitti di campagna inurbati.

3. La *memoria* nel progettista è *immaginativa*, *ricreativa*, così ha senso, altrimenti comincia ad assomigliare ad *una clinica in cui mettere i ricordi*[22] tributando stesso destino allo spazio progettato. Per il progettista di parchi urbani, la prima inevitabile immagine mnemonica attiva è il giardino, come *mnemotopo* di una memoria culturale di valore *globale* di cui si effettua una trascrizione a livello *locale*.
   Come si è più volte ripetuto, quella di *giardino* è un'idea antica e moderna, presente nella cultura di tante e diverse società: riferirsi ad un'arte dei giardini urbani contemporanea non significa richiamare un pensiero decorativo, ornamentale, un po' frivolo, bensì un pensiero strutturante, radicato nei miti di fondazione di identità culturali e locali tuttora attivi.

   "Sogno e ricordo, desiderio e speranza, parabole e simboli dell'uomo si presentano come giardini. L' uomo continua a creare giardini per realizzare – in modo effimero o duraturo – la sua inappagata brama di un mondo negato."[23]

   Nel giardino si rimpatria, si ritorna a noi, perché ci si ricollega anche inconsciamente alla memoria di una condizione primigenia.

---

[20] PIETRO PORCINAI, *Il colore nei giardini e nel paesaggio,* Atti 1°Convegno Nazionale del Colore, Padova, 10 – 11 giugno 1957. Pubblicato anche in MARIACHIARA POZZANA, a cura di, *I giardini del XX secolo: Pietro Porcinai,* Alinea, Firenze 1998. Pagg. 205-209.

[21] Cfr. RENE PECHERE, Op. cit. Pag. 19. Traduzione di Anna Lambertini.

[22] Cfr. MASSIMO CACCIARI, *La città*, Pazzini Editore, Rimini, 2004. Pag. 35.

[23] RUDOLF BORCHARDT, *Il giardiniere appassionato*, Biblioteca Adelphi, Milano 1992. Pag. 14. Scritto nel 1938. Ed. orig. 1968.

La *memoria ricreativa*, inoltre, tesse trame di relazioni, visibili ed invisibili, attorno e dentro il luogo, tra esterno ed interno, tra prima e dopo. Il progettista di parchi urbani guarderà alla città, al contesto che avviluppa lo spazio del progetto, e che da questo sarà a sua volta avviluppato, e lavora nelle stratificazioni di immagini che la sua storia ha prodotto. "La storia entra nel progetto come la poesia nel quotidiano. Tale operazione non maschera l'idea di insegnarci qualcosa, ma vuole piuttosto tentare di provocare la nostra immaginazione, di affascinarci mediante degli indizi, dei suggerimenti capaci di renderci curiosi, di porci degli interrogativi", dice Paolo Bürgi raccontando del suo progetto per Cardada, in Svizzera[24]. La memoria diventa un *ethos affettivo*[25]: orienta la produzione di segni che veicolano un'affezione. A volte sono suggestioni impalpabili, a volte espliciti richiami al ricordo, leggere sottolineature di tracce esistenti o immissione di dati. La memoria ricreativa è eloquente, ma non crea rumore semantico: non grida, sussurra.

4. Constatata la difficoltà a ricostruire un senso estetico dei nuovi luoghi dell'abitare, la *società del XXI secolo*, dispersi in soli cinquant'anni i valori di una millenaria cultura rurale senza averne saputi forgiare di fondativi per quella urbana, ripensa ai suoi giardini. Il giardino, luogo in cui fioriscono le relazioni umane e di *cura* della natura, è una potente metafora, ed i nuovi parchi acquisiscono il valore di *testi formativi*[26]. Come? Rendendo possibili nuove ritualità urbane, mostrandosi disponibili ad offrire spazi d'uso flessibili, adatti a rispondere ai bisogni collettivi di tutti gli abitanti metropolitani (ad esempio fornendo un'ampia superficie a prato per il cricket domenicale dei gruppi di pakistani o per le partite a pallone degli italiani, orti urbani per *coltivatori* inurbati, spazi di ritrovo accessibili con i motorini per gli adolescenti, aree barbecue per le famiglie, boschetti ombrosi per gli innamorati, e via dicendo). I nuovi parchi per la società del XXI secolo non devono per forza proporre l'immagine di un *altrove* fantastico, mimando paesaggi esotici o tematizzando l'evasione dal quotidiano con pagode e laghetti romantici. *Internet* e i media ci hanno portato da un pezzo l'*altrove* dentro casa visivamente, i biglietti aerei a tariffa stracciata e i viaggi intercontinentali a basso costo ce lo rendono facilmente palpabile. I nuovi parchi potrebbero invece rendere possibili attività di coltivazione e di produzione di natura (ospitando piccoli lotti per giardini e orti da lasciar coltivare ai cittadini, annettendo inserti di terreni agricoli da lasciare a seminativo o frutteto, con la realizzazione di boschi urbani) o di osservazione e scoperta (con orti didattici, city farm, collezioni botaniche, itinerari tematici…). Vengono in mente ancora le considerazioni di Pierre Donadieu, che nel suo *La Société paysagiste*,[27] sottolinea la portata etica dei parchi, letti come possibili produttori di un modo alternativo di abitare lo spazio nel quotidiano, di trasformare delle risorse economiche, naturali e culturali in patrimonio collettivo. Il parco come espressione di una cultura per abitare la Terra.

Inoltre, molte esperienze contemporanee rivelano che la limitata disponibilità economica, non costituisce di per sé un ostacolo per la costruzione di spazi a forte risonanza simbolica e poetica: quando la società ha chiari i suoi obiettivi etici, quando il paesaggista conosce bene il suo mestiere, anche un semplice prato, immaginato e strutturato non secondo la logica riduttiva dello spazio attrezzato, ma come un grande spazio teatrale, con le giuste seminagioni, quinte arboree ben disegnate e pochi elementi di arredo, può andare bene, anzi benissimo.

---

[24] Paolo Bürgi, *Memoria e immaginazione: la storia quale sorgente di ispirazione*, in Giuliana Baldan Zenoni-Politeo, Antonella Pietrogrande, a cura di, *Il giardino e la memoria del mondo*, Leo S. Olschki, Firenze 2002. Pag. 149.

[25] Cfr. Raffaele Milani, *Eloquenza della natura*, in Giuliana Baldan Zenoni-Politeo, Antonella Pietrogrande, a cura di, *Il giardino e la memoria del mondo*, Leo S. Olschki, Firenze 2002. Pagg. 117 - 124.

[26] "I testi formativi – per esempio i miti tribali, i canti eroici, le genealogie – rispondono alla domanda : <<Chi siamo?>>. Essi sono finalizzati all'autodefinizione e al sinceramento della propria identità". Jan Assmann, op.cit., Torino, 1997. Pag. 110

[27] Pierre Donadieu, *La Société paysagiste*, Actes Sud, Paris 2002.

Per finire. L'arte dei giardini come speranza progettuale

"Migliorare il mondo.
Portare un po' di bellezza negli angoli grigi e monotoni dell'anima.
Ci puoi riuscire con un tostapane, ci puoi riuscire con una poesia..."
Paul Auster

Alla complessità degli scenari urbani degli ultimi decenni corrisponde un ampliamento di prospettive e di possibilità per la progettazione degli spazi aperti, sconosciuta al passato: il progettista dei parchi del XXI secolo, ben diversamente da quello Ottocentesco, si trova a dover rispondere ad una pluralità di richieste sociali e risolvere una articolata varietà di situazioni spaziali, in una prospettiva dell'abitare che sarà decisamente sempre più urbana. E "così, ad esempio, dare nuova vita e forma a un cumulo di macerie non diventa una sola questione di pratica ecologica e ripristino di un trauma ambientale, ma prevede anche un'educazione estetica e una capacità di collocare quel gesto sul filo della vita sociale e della forma identitaria del luogo. Le diversità di approccio che privilegiano di volta in volta aspetti come la percezione, il potenziale biologico di un luogo, le richieste sociali, non rientrano dunque in un quadro di preferenze stilistiche o di 'tendenze' meramente creative, ma esprimono la necessaria 'multiformità' di apporti, sensibilità e specifiche conoscenze che concorrono allo sviluppo di un percorso progettuale in cui si identifica il ruolo del paesaggista".[28]
Nel generale clima entusiastico di (opportuna) riscoperta del paesaggio, uno sforzo va fatto per contrastare la dannosa sottocultura dei paesaggi *ready made,* dove, nonostante tutto lo spazio occupato da considerazioni, tanto esatte quanto troppo spesso vacue, sul valore della comprensione del tempo, della processualità, del divenire, si rischia di iniettare una natura rachitica, ammutolita, già bloccata, senza sfumature di ombre e di luci, ed una memoria corta, labile e posticcia.
Per operare una proficua *bonifica dell'immaginario collettivo*, felice metafora usata da Carlo Socco, c'è da lavorare anche ad una *bonifica dell'immaginario del progettista*. Si pensi al rischio connesso ad una pratica progettuale solo sostenuta da un uso abile e disinvolto delle tecniche informatiche, che porta a far coincidere la facilità di elaborazione di nuove forme e di riproduzione delle immagini virtuali con quella di costruzione delle immagini reali, supponendo un'aderenza sempre esattamente predeterminabile tra le due: cosa che eventualmente può funzionare per il progetto architettonico, ma non per quello paesaggistico.
La bonifica dell'immaginario del progettista potrebbe essere attuata a partire dalla revisione dei concetti di *mutamento* e *mimési*.
Kubler, ormai trent'anni fa', osservava:

"la nostra epoca è caratterizzata da una netta ambivalenza in tutto ciò che riguarda il mutamento. Tutta la nostra tradizione culturale sostiene i valori durevoli, ma le condizioni della nostra attuale esistenza richiedono l'accettazione di mutamenti continui. Coltiviamo lo spirito d'avanguardia, e insieme ad esso il reazionarismo conservatore che ogni innovazione radicale produce. Allo stesso tempo l'idea di copiare è caduta in disgrazia sia come processo educativo che come pratica artistica: eppure plaudiamo a ogni nuova produzione meccanica di un'era industriale nella quale il concetto di sperpero pianificato ha acquisito valore morale positivo e non è più riprovevole, come era stato per millenni di civiltà agricola"[29].

Ambivalenza culturale nel gestire il mutamento, con la contrapposizione tra innovazione e tradizione, e sperpero pianificato: nell'epoca attuale le cose non sono poi tanto diverse.
Nel frattempo la cultura del post-moderno ha tentato di riabilitare come pratica stilistica l'imitazione, con il risultato che si è finito per favorire la diffusione di una sua accezione riduttiva e pericolosa, come processo meccanico di riproduzione di una copia senza aura. Resta invece in disgrazia il valore *dell'imitazione come processo educativo*, connesso all'esercizio di una lenta e attenta osservazione di fenomeni e processi, e finalizzata alla loro comprensione e all'apprendimento. Ci si è dimenticati della *mimesi* come ricerca di un ordine di produzione delle forme, mentre, nell'era digitale, in cui si rivela subdolamente trionfante il meccanismo della

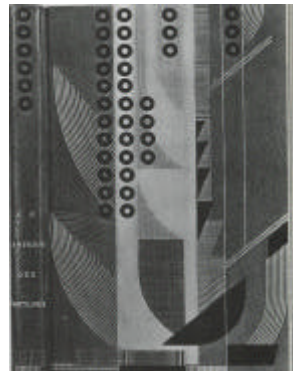
[28] LUIGI LATINI, *Un tavolo per otto: paesaggisti e progetti di paesaggio*, in LUCIO CARBONARA, a cura di, *Immaginando il paesaggio*, Aracne Roma 2004. Pagg. 81 - 82.
[29] GEORGE KUBLER, op.cit. Pagg. 77- 78.

clonazione, nel dilagare di certe suadenti *mode paesaggistiche* si assiste al tentativo di replica asettica di citazioni di stile o di paesaggi d'autore, riproposti tali e quali, a diverse latitudini culturali e geografiche[30]. C'è da distinguere la clonazione, o la cieca imitazione, dalla mimesi. La *mimésis*, letta nel suo significato di *anticipazione mimetica*, può essere esercitata con successo dal paesaggista che guarda alle forme già sperimentate dall'arte e dalle culture locali così come a quelle prodotte dalla natura, con fantasia e immaginazione, reinventando ogni volta la tradizione, che è la somma in continua mutazione dei valori oggettivi utili alla collettività, ad una comunità, e che va rinnovata perché non vada ad esaurirsi[31].
La sfida più importante per il paesaggista contemporaneo probabilmente è di mostrarsi *sincero* verso un' etica dei risultati: sviluppando la capacità ad attribuire valore estetico e base etica a tutte le fasi di un processo, in cui la natura ed il parco non sono *solo* merci da consumare o *belle immagini* da fissare, la società non è un *gruppo in esterno* di utenti – consumatori, e l'identità locale non è il frutto di un immaginoso recupero di stereotipi identificativi, ma di un percorso dentro le differenze e le contraddizioni, tutto da costruire puntando al confronto e, il più possibile, alla partecipazione degli abitanti.
Nel parco urbano, spazio etico ed estetico, la natura, mescolata all'arte e alla memoria, diventa, localmente, latrice per le società di un messaggio di valore *globale*: la necessità di essere sempre consapevoli delle *immagini* estetiche prodotte nella realtà, rispetto al loro cambiamento.

"Ogni nuova realtà estetica ridefinisce la realtà etica dell'uomo. Perchè l'estetica è la madre dell'etica. Le categorie di *buono* e *cattivo* sono, in primo luogo e soprattutto, categorie estetiche che precedono le categorie del *bene* e del *male*. Se in etica non *tutto è permesso,* è precisamente perché non tutto è permesso in estetica, poiché il numero di colori dello spettro è limitato(…) Quanto più è ricca l'esperienza estetica di un individuo, quanto più è sicuro il suo gusto, tanto più netta sarà la sua scelta morale e tanto più libero – anche se non necessariamente più felice – sarà lui stesso"[32].

Per fare i parchi urbani del XXI secolo, realtà etiche ed estetiche, in definitiva c'è da recuperare con pazienza un mestiere millenario, praticarlo *con lentezza* restando al passo con l'innovazione tecnologica e scientifica, e non pensare di doverselo inventare tutto da capo. Sarebbe un inutile spreco.

[30] Come osserva Sylvia Crowe " il copiare ciecamente un altro giardino non giunge mai ad un buon esito, perché i giardini sono una espressione personale del desiderio che si scontra con una condizione unica di circostanze: la fatica e le aspirazioni di un'epoca nel loro confronto con il clima e il paesaggio del paese. Nessun giardino che nasce da tale confronto sarà insignificante, per quanto rozzo possa essere. Ma un giardino trasportato di peso da un'altra epoca o da un altro paese manca della necessaria base di sincerità". In SYLVIA CROWE, *Il progetto del giardino*, Franco Muzzio Editore, Padova 1989. Pag. 14. Ed.orig. *Garden design*, London, 1981.
[31] Cfr. BRUNO MUNARI, op.cit. Pag. 36. "La tradizione è la somma dei valori oggettivi della collettività e la collettività deve continuamente rinnovarsi se non vuol deperire".
[32] JOSIF BRODSKIJ, *Discorso per l'accettazione del premio Nobel per la Letteratura*, 8 dicembre1987. Traduzione dalla versione inglese, tradotta dal russo da Barry Rubin.

Bibliografia

Storia del giardino, del parco, del paesaggio urbano

ABEN ROB, DE WIT SASKIA, *The Enclosed Garden,* 010 Publishers, Rotterdam, 1999.

ACIDINI LUCHINAT CRISTINA, a cura di, *Giardini Medicei*, Federico Motta Editore,Milano, 2000.

ARGAN GIULIO CARLO, *Giardino e parco,* in *Enciclopedia universale dell'Arte,* Volume VI, Unedi, Venezia-Roma 1958. Pagg. 155-159.

BALDAN ZENON-POLITEO GIULIANA, PIETROGRANDE ANTONELLA, a cura di, Il *Giardino e la memoria del mondo,* Leo S. Olschki, Firenze 2002.

BANHAM REYNER, *Architettura della prima età della macchina*, Edizioni Calderini, Bologna 1970. Ed. orig. *Theory and design in the first machine age,* 1960.

BARIDON MICHEL, *Histoire des jardins de Versailles*, Actes Sud, Paris 2003.

BROWN JANE, *Arte e architettura dei giardini inglesi*, Leonardo Arte, Milano 1989.

CALABI DONATELLA, *Storia dell'urbanistica europea,* Bruno Mondatori, Milano 2004.

CALVANO TERESA, *Viaggio nel pittoresco. Il giardino inglese tra arte e natura,* Donzelli editore, Roma 1996.

CALVESI MAURIZIO, *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Bompiani, Milano 2000.

CERAMI GIOVANNI, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1996.

COMITO TERRY, *Il giardino umanistico*, in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSSOT, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Electa, Milano 1990. Pagg. 33 – 41.

CORSANI GABRIELE, *Dagli "industrial village" alle new town"*, Arti Grafiche Corradino Mori, Firenze 1983.

CORSANI GABRIELE, a cura di, *Il verde in Toscana nell'età contemporanea fra celebrazione, politica e svago*, Storia dell'Urbanistica Toscana/VI, Edizioni Kappa, Firenze 1999.

CRANZ GALEN, *The politics of Park Design. A history of Urban Parks in America*, C.U.P., Cambridge, 1982.

CRANZ GALEN, Il parco della riforma negli Stati Uniti (1900-1930), in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSSOT, L'Architettura dei giardini d'occidente, Electa, Milano 1990. Pagg. 462 -464.

CRANZ GALEN, *Urban Parks of the Past and Future,* www.pps.org/upo/info/whyneed/newvisions/futureparks , estratto da *Parks and Community Places,* Urban Parkks Institute's, Boston 1997.

DE MICHELIS MARCO, *La rivoluzione verde. Leberecht Migge e la riforma del giardino nella Germania modernista* in MONIQUE MOSSER, GEORGE TEYSSOT, *L'Architettura dei giardini d'occidente,* in Electa, Milano 1990.

DENTI GIOVANNI, MAURI ANNALISA, a cura di, *La Ringstrasse. Vienna e le trasformazioni Ottocentesche delle grandi città europee,* Officina edizioni, Roma 1999.

DE VICO FALLANI MASSIMO, *Parchi e giardini dell'Eur,* Nes, Roma 1988.

DI BIAGI PAOLA, *I classici dell'urbanistica moderna*, Universale Donzelli, Roma 2002.

DIXON HUNT JOHN, *Il giardino europeo barocco: più barocco del barocco*, in Giusti Maria Adriana, Tagliolini Alessandro, *Il giardino delle muse. Arti ed artifici nel barocco europeo*, Edifir, Firenze 1995. Pagg. 5 – 14.

DROSTE MAGDALENA, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Berlin 2003.

FARIELLO FRANCESCO, *Architettura dei giardini,* Scipioni Editore, Roma 1985.

FASOLI VILMA, SCOTTI TOSINI AURORA, a cura di, *Dal giardino al paro urbano: il verde nella città dell'Ottocento*, Atti del convegno di Studi, Politecnico di Torino, Torino. 1993

FORESTIER JEAN CLAUDE NICOLAS, *Grandes Villes et systèmes de Parcs*, Norma Editions, Paris 1997. Riedizione del testo del 1908, con una introd. di BÉNÉDICTE LECLERC e SALVADOR TARRAGÒ I CID.

GRIMAL PIERRE, *L'art des jardins*, Presses Universitaires de France, Paris 1974. Trad. it. a cura di Marina Magi, *L'arte dei giardini. Una breve storia*, Donzelli Editore, Roma 2000.

JELLICOE GEOFFREY & SUSAN, *The Oxford Companion to Gardens,* Oxford University Press, Oxford 1986.

KRETZULESCO NICOLA ED EMANUELA, *Giardini misterici. Simboli, enigmi, dall'Antichità al Novecento,* Silva Editore, Parma 1994.

IMBERT DOROTHÉE, *The modernist garden in France*, Yale University Press, London 1993.

LE DANTEC JEAN-PIERRE, *Jardins et paysage: une antologie*, Editions de la Villette, Paris 2003.

LICHACEV DMITRIJ SERGEEVIC, *La poesia dei giardini,* Einaudi, Torino 1996.

MANIGLIO CALCAGNO ANNALISA, *Architettura del Paesaggio*. *Evoluzione storica*, Calderini, Bologna,1983.

MARCHETTI MARIA, *Giardini e parchi a Vienna nel secolo XIX*, in AURORA SCOTTI TOSINI, a cura di, *Dal giardino al parco urbano. Il verde nella città dell'Ottocento,* Celid, Torino 1999.

MARESCA PAOLA, *Boschi sacri e giardini incantati*. Angelo Pontecorboli Editore, Firenze,1997.

MASIERO ROBERTO, *Eticità e passione. Saggio su Laugier e l'imitazione*, pagg. 191 – 219 in UGO VITTORIO, a cura di, *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura,* Edizioni Dedalo, Bari 1990.

MIGLIORINI FRANCO, *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Angeli, Milano 1989.

MOSSER MONIQUE, TEYSSOT GEORGE, a cura di, *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Electa ed., Milano 1990.

PANZINI FRANCO, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al secolo XX*, Zanichelli, Bologna 1993.

PEDROLLI ALBERTO, *La metropoli moderna nel discorso della letteratura d'avanguardia: Le Paysan de Paris di Louis Aragon*, in "Atti IRTU 90/91" Facoltà di Architettura, Alinea, 1991. Pagg. 34 – 40.

PETTENA GIANNI., PIETROGRANDE P., POZZANA M., a cura di, *Giardini Parchi Paesaggi. L'avventura delle idee in Toscana dall'Ottocento ad oggi*, Le Lettere, Sesto Fiorentino 1998.

PIZZONI FILIPPO, *Il giardino arte e storia*, Leonardo Arte, Milano 1997.

PONTE ALESSANDRA, *Arte civica o sociologia applicata?* in "Lotus International" N°.30/1981. Pag. 91 -102.

PRESTINENZA PUGLISI LUIGI, *This is Tomorrow. Avanguardia e architettura contemporanea*, Testo e Immagine, Torino 1999.

PRESTINENZA PUGLISI LUIGI, *Forme e ombre*, Testo e Immagine, Torino 2000.

PRESTINENZA PUGLISI LUIGI, *Silenziose avanguardie. Una storia dell'architettura 1976 -2001*, Testo e Immagine, Torino 2001.

RINALDI ALESSANDRO, *Giardini e metamorfosi urbana a Firenze tra Medioevo e Rinascimento* in *Giardini & Giardini. Il verde storico nel centro di Firenze*, di DANIELA CINTI, Electa, Milano 1998, pagg. 15-30.

RUBIÒ Y TUDURÌ NICOLÀS M., *Del Paraìso al jardìn latino,*(Prima ed.1953), Tusquets editores, Barcelona, 2002.

SCAZZOSI LIONELLA, *Il Giardino opera aperta*, Alinea Editrice, Firenze, 1993.

SCHMIDT HARTWIG, *Propositi di abbellimento*, in “Lotus International” n°30/1981.

SCOTTI TOSINI AURORA, a cura di, *Dal giardino al parco urbano. Il verde nella città dell’Ottocento,* Celid, Torino 1999.

TAGLIOLINI ALESSANDRO, VENTURI FERRIOLO MASSIMO, a cura di, *Il Giardino idea natura realtà*, Guerini e Associati, Milano 1987.

TAGLIOLINI ALESSANDRO, a cura di, *Il giardino europeo del Novecento 1900 – 1940*, Edifir, Firenze 1993.

TAMBORRINO ROSA, *Haussmann e il piano per una capitale moderna* in “Urbanistica” N°111, dicembre1998.

TEYSSOT GEORGE, *Grandi macchine pensanti*, Editoriale di “Lotus International” n°30/1981. Pagg. 2 - 10.

UGO VITTORIO, a cura di, *Laugier e la dimensione teorica dell’architettura,* Edizioni Dedalo, Bari 1990.

VAN ZUYLEN GABRIELLE, *Il giardino paradiso del mondo,* Electa/Gallimard, Trieste 1995.

VANNUCCHI MARCO, *Progettare con il verde 4. Il giardino: storia e tipi,* Alinea, Firenze 1994.

VERCELLONI VIRGILIO, *(Una storia del giardino urbano e)Il giardino a Milano, per pochi e per tutti, 1288 - 1945,* L’Archivolto, Milano 1986.

VERCELLONI VIRGILIO, *Atlante storico del giardino europeo,* Jaca Book, Milano, 1990.

VEZZOSI ALESSANDRO, a cura di, *Il concerto di Statue*, Alinea, Firenze 1986.

WALPOLE HORACE, *The modern taste in gardening*, Strawaberry Hill 1771. Trad. it. a cura di Giovanna Franci ed Ester Zago, *Saggio sul giardino moderno*, Le Lettere, Firenze 1991.

ZANGHERI LUIGI, *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale*. Leo S. Olschki, Firenze 2003.

ZEVI BRUNO, *Paesaggi e città*, Tascabili Economici Newton, Roma 1995.

ZOPPI MARIELLA, *Storia del giardino europeo,* Laterza ed., Bari 1996.

Manuali e trattati di arte dei giardini, architettura del paesaggio e arte urbana e miscellanee

ALPHAND ADOLPHE, *Les promenades de Paris*. *Histoire, Description des embellissements, dépenses de création et d’éntretien des Bois de Boulogne et de Vincennes, Champs-Elysées, parcs, squares, boulevards et palnces plantées. Etude sur l’Art des Jardins et Arboretum*, Rotschild ed., Paris, 1867 - 1873.

ANDRE EDOUARD*, Traité general de la composition des parcs et jardins,* Jeanne Lafitte, Paris, 1879.

AZZI VISENTINI MARGHERITA, *Arte dei Giardini*. *Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo.* Tomo Primo e Tomo Secondo*.* Edizioni il Polifilo, Milano 1999.

BERETTA RENZO, *Giardini. Manuale di costruzione e composizione*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

DE GIRARDIN RENE - LOUIS, *De la composition des paysages, ou Des moyens d’embellir la Nature autour des Habitations, enjoignant l’agréable à l’outile,* P.M. Delaguette, Paris 1777. Ried. 1979, a cura di MICHEL CONAN.

DEZALLIER D’ARGENTVILLE ANTOINE, *La Théorie et la Pratique du Jardinage, où l’on traite à fond des beaux jardins appelés communément les jardins de plaisance e de propreté,*

LAUGIER MARC-ANTOINE, *Saggio sull'Architettura*, trad. italiana a cura di VITTORIO UGO, Aesthetica edizioni, Palermo 1987. Opera originale *Essai sur l'Architecture*, Parigi 1753.

LE DANTEC JEAN-PIERRE, *Jardins et paysage: une antologie*, Editions de la Villette, Paris 2003.

LOUDON JOHN, *An Enciclopedia of Gardening*, London 1822.

MABIL LUIGI, *Teoria dell'arte dei giardini*, Venezia 1801.

MARULLI VINCENZO, *L'arte di ordinare i giardini*, Napoli 1804

SILVA ERCOLE, *Dell'arte dei giardini inglesi*, , Milano 1801.

SITTE CAMILLO, *L'arte di costruire la città,* Jaca Book, Milano 2002. Ed. or. *Der Städte-Bau seinen Künstleriscen Grundsätzen*, Vienna 1889.

STÜBBEN JOSEPH*, Der Städtebau,* in *Handbuch der architektur,* parte IV, Bergstrasser, Darmastadt 1890.

WALPOLE HORACE, *The modern taste in gardening*, Strawaberry Hill, Trad. it. a cura di Giovanna Franci ed Ester Zago, *Saggio sul giardino moderno*, Le Lettere, Firenze 1991.

Teorie di paesaggio e del giardino

ARGAN GIULIO CARLO, *Giardino e parco,* in *Enciclopedia universale dell'Arte,* Unedi, Firenze-Venezia 1976.

ASSUNTO ROSARIO, *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli 1973.

ASSUNTO ROSARIO, *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino,* Bulzoni editore, Roma 1981.

ASSUNTO ROSARIO, *Il verde pubblico tra «moda» e «coscienza ecologica»*, in *Verde pubblico,* REDA, Roma 1989, pagg. 25-30.

ASSUNTO ROSARIO, *La progettazione e il paesaggio*, in *Il progetto come modifica*, a cura di Antonio Piva e Pierfranco Galliani, Di Baio, Milano 1992, pagg. 161-175.

ASSUNTO ROSARIO, *Ontologia e teleologia del giardino*, Guerini e Associati, Milano 1994.

BACONE FRANCESCO, *Of gardens.* Trad it. *Dei giardini*, in *Opere filosofiche* a cura di E. Mas, Laterza, Bari 1965.

BALTRUSAITIS JORGE, *Jardins, pays d'illusion*, ora in *Aberrations* Flammaron, Paris 1977. Trad. it. *Aberrazioni. Saggi sulla leggenda delle forme,*a cura di A. Bassan Levi, Adelphi, Milano 1983.

BATTISTI EUGENIO, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio,* Leo Olschki, Firenze 2004.

BEGUIN FRANÇOIS, *Le paysage*, Dominos, Evreux 1995.

BERLEANT A., *Living in the Landscape. New Essays in Environmental Aesthetics,* University Press of Kansas, Lawrence 1997.

BERQUE AUGUSTIN, *Les Raisons du paysage*, Editions Hazan, Parigi 1990.

BERQUE AUGUSTIN, *All'origine del paesaggio*, pagg. 42 – 49, in "Lotus" n.101, Electa 1999.

BONESIO LUISA, *Geofilosofia del paesaggio*, Mimesis, Milano 1997.

BORCHARDT RUDOLF, *Der leidenschaftliche Gartner.* Ed. it. tradotta da Manfredo Roncioni, *Il giardiniere appassionato*, Adelphi, Milano 1992.

CLARK KENNET, *Landscape into Art,* John Murray, London 1949. Trad. It. *Il paesaggio nell'arte*, a cura di M. Valle, A. Chiodi e G. Dalmat, Garzanti, Milano 1985.

CLEMENT GILLES, *Manifeste du Tiers paysage*, Editions Sujet/Objet, Parigi 2004.

COCCO ENZO, *Etica ed estetica dei giardini*, Guerini studio, Milano 2003.

D'ANGELO PAOLO, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale,* Laterza, Bari 2001.

DONADIEU PIERRE, *Può l'agricoltura diventare paesistica ?*, pagg. 60 - 71, in "Lotus" 101, 1999.

DONADIEU PIERRE, *La Société paysagiste*, Actes Sud/ENSDP, Parigi, 2002.

DIXON HUNT JOHN, *Sul concetto delle tre nature*, «Casabella», 597-598, 1993, pagg. 98-101.

DUBBINI ROBERTO, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Einaudi, Torino 1994.

LUKÁCS GYÖRGY, *Su una storia del giardinaggio,* in *Sulla povertà di spirito: scritti (1907 – 18)*, a cura di P. Pullega, Cappelli, Bologna 1981.

MILANI RAFFAELE, *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, Roma
Bari 1996.

MILANI RAFFAELE, *L'arte del paesaggio*, Società Editrice, Milano 2001.

RILKE RAINER MARIA, *Del paesaggio e altri scritti,* Enrico Cederna editore, Milano 1949.

RITTER JOACHIM, *Landschaft. Zur Funktion des Asthetischen in der modernen Gesellschaft,* Munster 1963. Trad. ital. *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna,* Guerrini associati, Milano 1994

RYKWERT JOSEPH, *Il giardino del futuro tra estetica e tecnologia*, in "Rassegna" 8/1981. Pagg. 5 - 12.

ROGER ALAIN, *Vita e morte dei paesaggi*, pagg. 83-90, in "Lotus" n. 101, Electa 1999.

SCHAMA SIMON, *Paesaggio e memoria*,

SOCCO CARLO, *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1998.

TAGLIOLINI ALESSANDRO, VENTURI FERRIOLO MASSIMO, a cura di, *Il Giardino idea natura realtà*, Guerini e Associati, Milano 1987.

TURRI EUGENIO, *Il Paesaggio come teatro*, Marsilio, Venezia 1998.

VENTURI FERRIOLO MASSIMO, *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Guerini e Associati, Milano 1989.

VENTURI FERRIOLO MASSIMO, *Giardino e filosofia*, Guerini e Associati, Milano 1992.

VENTURI FERRIOLO MASSIMO, *Il progetto tra etica ed estetica,* in «Architettura del paesaggio» n° 1, 1998, pagg. 8-9.

VENTURI FERRIOLO MASSIMO, *Giardino e paesaggio dei romantici*, Guerini e Associati, Milano 1998.

VENTURI FERRIOLO MASSIMO, *Paesaggi. Progetto di un mondo umano*, 1999. On line sul sito: http://www.studifilosofici.it/paesaggi.html.

VENTURI FERRIOLO MASSIMO, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Milano 2002.

WINSTON SPIRN ANNE, *The language of landscape*, Yale University Press, 1998.

ZORZI ROBERTO, *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione,* Marsilio editore, Venezia 1999.

Arte e paesaggio, arte e natura

BIENNALE DI VENEZIA, Catalogo generale della mostra, *Arte e Ambiente*, Venezia, 1976.

BIENNALE DI VENEZIA, Catalogo generale della mostra, *Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, Venezia, 1978.

CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA LUIGI PECCI, *Arte ambientata Arte ambientale*, Quaderno 4, Gli Ori, Prato 2001.

AJUNTAMENTO DE BARCELONA, *Barcelona: espais i escultures (1982-1986)*, Ajuntamento de Barcelona-Area d'Urbanisme i Obres Públiques, Barcelona 1987.

ARECCO SERGIO, *Il paesaggio del cinema*, Le Mani, 2001, Genova.

ASENZIO CERVER FRANCISCO, *The world of environmental design*, *Landscape art.,* Barcelona 1994

BANN STEPHAN, *Giardino e arti visive: Arcadia, post-classico e land-art* in *L'Architettura dei giardini di Occidente*. *Dal Rinascimento al Novecento.* M.Mosser e G. Teyssot, Electa, Milano, 1990.

BEARDSLEY JHON, *Earthwors and beyond. Contemporary Art in the Landscape*, Cross River Press, New York 1984.

BERNARDI SANDRO, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002.

CARERI FRANCESCO, *Walkscapes. El andar como practica éstetica,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2002.

CASTRIA MARCHETTI FRANCESCA, CREPALDI GABRIELE, *Il paesaggio nell'arte*, Electa, Milano 2003.

CELANT GERMANO, *Minimal, conceptual, Land Art e Arte Ambientale californiana*, in *Artmakers*, Feltrinelli, Milano 1985.

CLEMENT GILLES, *Traité succinct de l'art involontaire,* Sens&Tonka, Paris 1997.

DALL'OLIO LORENZO, *Arte e architettura*, Testo&immagine, Torino 1997.

DORFLES GILLO, *Arte nel paesaggio e sul paesaggio,* in *Il divenire della critica*, Torino 1971.

FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, a cura di, *Futur natura. La svolta di Balla 1916 1920,* Mazzotta, Milano 1998.

FAGONE VITTORIO, *Arte nella natura: una nuova "alleanza" tra opera e ambiente* in *Architectura & natura* Catalogo della mostra omonima, a cura di Serena Omodeo Salé, Mazzotta, Milano, 1994.

FAGONE VITTORIO, *Art in nature*, Mazzotta, Milano, 1996.

GALOFARO LUCA, *Artscapes. El arte como aproximaciòn al paisaje contemporàneo,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2003.

HARING KEITH, *Diari*, Oscar Mondadori, Milano, 2001. Ed. orig. *Journals*, 1996.

JARMAN DEREK, *Modern Nature. Diario 1989 - 1990,* Ubulibri, Milano 1992. Tit. orig. *Moden Nature*, *the journal of Derek Jarman*, 1991.

KANDINSKY WASSILY, *Lo spirituale nell'Arte,*(Tit. orig. *Über das Geistige in der Kunste, Insbesondere in der Malerei*, 1909) Se, Milano 1989.

KANDINSKY WASSILY, *Punto, Linea e Superpicie,*(Tit. orig. *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926) Adelphi, Milano 2003.

KASTNER JEFFREY, WALLIS BRYAN, *Land and environmental art,*Phaidon, London 1998.

KLEE PAUL, *Quaderno di schizzi pedagogici,*(Tit. orig. *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925), a cura di MARIO LUPANO, Abscondita, Milano 2002.

LEVIN KIM, *Guadagnare terreno: arte nella natura e natura come arte*, "Lotus international", n° 113, 2002, pagg. 120-131.

MASOERO ALDA, a cura di, *Nel giardino di Balla,* Mazzotta, Milano 2004.

MASSA ANTONELLA, *I parchi museo di scultura contemporanea,* Loggia de' Lanzi, Firenze 1995.

MAZZOLENI DONATELLA, *Natura Architettura Diversità*, Electa , Napoli 1998.

PALAZZOLI DANIELA, a cura di, *Il secondo Paradiso,* Fabbri Editori, Milano 1992.

PANZA DI BIUMO GIUSEPPE, *Natura, Land Art, Ambiente,* in *Lotus International* N° 82, 1994. Pagg. 90-105.

PLA MAURICI, *La consagraciòn de la primavera: Land Art y pensamiento salvaje*, in *2G*- Revista internacional de Arquitectura, N.°3, 1997. Pagg.114 – 123.

PLUMPTRE GEORGE, *Il giardino d'arte. Cinquecento anni di storia e di pratica,* Rizzoli editore, Milano, 1990.

RESTANY PIERRE, *Arte Ambientale*, Allemandi editore Torino, 1994.

RESTANY PIERRE, *Città, spazi verdi, scultura* in "Domus" n° 802, Milano, Marzo 1998. Pagg. 78-82.

RESTANY PIERRE, *Land Art culturale planetaria* in "Domus" n° 817, Milano, Luglio/Agosto 1999. Pagg. 88-94.

ROIG JOAN, *Jardines modernos. Arquitectura, arte y paisaje en el siglo XX*, in *Arquitectura Viva*, N° 53, marzo-aprile 1997. Pagg. 17 – 20.

RUSSO MAURIZIO, *Arte e tensione nel paesaggio. Dal giardino alla Land Art*. in Mazzoleni Donatella*, Natura Architettura Diversità*, Electa, Napoli 1998.

SCOTINI MARCO, VECERE LAURA, a cura di, *Dopopaesaggio. Figure e misure dal giardino,* Maschietto&Musolino, Viareggio 1996.

SMITHSON ROBERT, *Frederick Law Olmstead and the Dialectical Landscape,* in "Artforum", febbraio 1973, trad. it. In "Casabella", n° 539, 1987, pp. 44-51.

SONFIST ALAN, a cura di, *Art in the landscape. A Critical Antology of Environmental Art*, New York 1983.

TIEBERGHIEN GILLES A., *Land Art,* Art Data, Parigi 1993.

WEILACHER UDO, *Between landscape architecture and land art*, introduzione di John Dixon Hunt, Basel, Birkhäuser, 1996.

Estetica, semiologia, psicologia della forma, critica d'arte

ARGAN GIULIO CARLO, *Da Hogarth a Picasso. L'arte moderna in Europa,* Milano, Feltrinelli 1990.

ARNHEIM RUDOLF, *Visual thinking*, Berkley 1969. Trad. it. *Il pensiero visivo*, Giulio Einaudi Editore, 1974.

ARNHEIM RUDOLF, *Art and Visual Perception: a psycology of the creative eye*. 1954. Trad. it. Arte e percezione visiva, Feltrinelli, 2003.

BACHELARD GASTON, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France. Trad. It. *La poetica dello spazio* a cura di E. Catalano, Bari, Dedalo 1975.

BACHTIN MICHAIL, *Voprosy literatury I estetiki*, 1975. Trad. It. *Estetica e romanzo*, Einadi, Torino, 1979.

BATCHELOR DAVID, *Cromofobia. Storia della paura del colore*, Bruno Mondadori, Milano 2001. Ed. or. *Cromophobia,* 2000.

BAJ ENRICO, *Ecologia dell'arte*, Rizzoli, Milano, 2002.

BAJ ENRICO, VIRILIO PAUL, *Discorso sull'orrore dell'arte*, Eléuthera, Milano, 2002.

BARTHES ROLAND, *Elements de sé miologie*, Paris 1964. Trad. it. *Elementi di semiologia*, Einaudi 1966.

BAUDELAIRE CHARLES, *La critica d'arte*, (scritti dal 1846 al 1868), Editori Riuniti, Roma 1996.

BODEI REMO, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1996.

BOZAL VALERIANO, *Il gusto*, Il Mulino, Bologna 1996.

CALABRESE OMAR, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano 2002. Ed. orig. 1985.

CRISPOLTI ENRICO, *Come studiare l'arte contemporanea*, Universale Donzelli, Roma 1997.

DELEUZE GILLES, *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino 2001. Ed. orig. *Marcel Proust et les signes,*1964.

DEL GUERCIO ANTONIO, *Surnaturalismo e vita moderna*, in La critica d'arte, Editori Riuniti, Roma 1996.

DE MICHELI MARIO, a cura di, *Leonardo l'uomo e la natura,* Feltrinelli, Milano 1991.

ECO UMBERTO, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1968.

ECO UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994.

ECO UMBERTO, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968. Ultima edizione 2002.

ECO UMBERTO, a cura di*, Storia della Bellezza*, Bompiani, Milano 2004.

DORFLES GILLO, *Nuovi riti, nuovi miti*, Skira, Milano 2003. 1° Ed. Giulio Einaudi, Torino 1965.

DORFLES GILLO, *Artificio e natura*, Skira, Milano 2003. 1° Ed. Giulio Einaudi, Torino 1968.

DORFLES GILLO, *Il divenire della critica*, Tascabili Bompiani, Milano 2002.

DORFLES GILLO, *Ultime tendenze dell'arte oggi. Dall'informale al Neo-oggettuale*, Feltrinelli, Bologna 2003. 1° Ed. 1961.

FADINI UBALDO, *Figure nel tempo*, Ombre Corte, Verona 2003.

FRANZINI ELIO, MAZZOCUT-MIS MADDALENA, *I nomi dell'estetica*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

GIVONE SERGIO, *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*, Electa, Milano 1993.

GIVONE SERGIO, *Storia dell'estetica*, Editori Laterza, Roma-Bari 1998.

GIVONE SERGIO, *Prima lezione di estetica*, Editori Laterza, Roma-Bari 2003.

GOETHE J.W., *Farbenlehre*, Leipzig 1808. Trad. it. *La teoria dei colori,* VI ed., a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1989.

GOETHE J.W., *Der triumph der Empfindsamkeit*, Leipzig 1787; Trad. it. *Il trionfo del sentimentalismo* a cura di Massimo Venturi Ferriolo, Seimar, Roma 1998.

GOMBRICH ERNST. H., *Art and Illusion,* Princeton U. P.*,* 1979.

GURRIERI FRANCESCO, *Lineamenti di estetica dell'architettura*, Alinea Editrice, Firenze 1999.

HARGROVE EUGENE C., *Fondamenti di etica ambientale*, Franco Muzzio Editore, Padova 1990.

KANDINSKY WASSILY, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989. Ed. orig. 1910.

KANDINSKY WASSILY, *Punto linea superficie*, Adelphi, Milano 2003. Ed. orig. 1926.

KLEE PAUL, *Quaderno di schizzi pedagogici*, Abscondita, Milano 2002. Ed. orig. 1925.

KUBLER GEORGE, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino, 1977. Ed. orig. 1972.

LE CORBUSIER, AMÉDÉE OZENFANT, *Sulla pittura moderna*, Marinotti Edizioni, Varese 2004. Pagg. 21-22. Ed. orig. 1925.

MASIERO ROBERTO, *Estetica dell'architettura*, Il Mulino, Bologna 1999.

MODICA MASSIMO, *Che cos'è l'estetica*, Editori Riuniti, Roma 1987.

MONTANER JOSEPH MARIA, *Las formas del siglo XX*, Gilberto Gili, Barcellona 2002.

PANOFSKY EUGÉNE, *Il significato delle arti visive,* Einaudi, Torino 1996.

RICOEUR,PAUL *Architettura e Narratività*, in DEROSSI PIERO, DE LUCA CLAUDIO, TONDO EMANUELA, a cura di, *Architettura e Narratività* , Edizioni Unicopli, Milano 2000.

RINALDI FRANCESCA, *Il surreale e l'architettura del Novecento,* Franco Angeli, Milano, 2004.

ROUSSEAU JEAN JACQUES, *Julie ou La Nouvelle Heloïse*, 1762. Trad. it. *Giulia o la Nuova Eloisa,* a cura di P. Bianconi, Rizzoli, Milano 1996.

ROUSSEAU JEAN JACQUES, *Fragments de botanique*, 1781. Trad. it. *Lettere sulla botanica,* a cura di E. Cocco, Guerini, Milano 1994.

ROUSSEAU JEAN JACQUES, *Les rêveries du promeneur solitaire*, 1782. Trad. it. *Le passaeggiate del sognatore solitario,* a cura di B. Sebaste, Feltrinelli, Milano 1996.

SCARPETTA GUY, *L'Artificio. Estetica del XX secolo*, Sugarco edizioni, Como 1991.

SEVERINO EMANUELE, *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.

SIMMEL GEORG, *La moda,* SE, Milano 1996. Ed. orig. *Die Mode,* 1911.

SOCCO CARLO, *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico,* Tirrenia Stampatori, Torino, 1998.

VILLAFANE JUSTO, MÌNGUEZ NORBERTO, *Principios de Teorìa general de la imagen*, Piramide, Madrid, 2002.

WULF CRISTOPH, *Mimesis. L'arte e i suoi modelli*, I CABIRI, MILANO 1995.

Modernità e modernizzazione: letture, teorie, interpretazioni

AMENDOLA GIANDOMENICO, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Editori Laterza, Roma – Bari, 1997.

ANDERS GUNTHER, *L'uomo è antiquato*, Bollati e Boringhieri, Torino 2003. Ed. orig. Die Antiquiertheit des Menschen, München 1980.

AUGÉ MARC, *NonLuoghi*, Elèuthera, Milano 2001. Titolo originale *Non-lieux*, Parigi 1992.

AUGÈ MARC, *Rovine e macerie. Il senso del tempo,* Bollati Boringhieri, Torino 2004.

BAUDELAIRE CHARLES, *Il pittore della vita moderna,* Marsilio, Venezia 1994. Ed. orig. 1863.

BAUMAN ZYGMUNT, *Il disagio della postmodernità,* Bruno Mondatori, Milano 2002.

BAUMAN ZYGMUNT, *Intervista sull'identità,* Editori Laterza, Roma Bari 2003.

CALVINO ITALO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, (1988), Oscar Mondadori, Milano 1993.

FERRARETTI GIANCARLO, a cura di, *Pier Paolo Pasolini. Il caos*, Editori Riuniti, Milano 1995.

FIMIANI MARIAPAOLA, ed altri, a cura di, *Umano Post-Umano,* Editori riuniti, Roma 2004.

GALIMBERTI UMBERTO, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999.

HARVEY DAVID, *La crisi della modernità*, Est, Milano 1997. Ed. orig. *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, 1990.

JAMESON FREDERIC, *Una modernità singolare*, Sansoni, Milano 2003.

LA CECLA FRANCO, *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1988.

LATOUR BRUNO, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Eleuthera, Milano1995.

LYOTARD JEAN-FRANCOIS, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1997. Tit. orig. *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979.

MARTINELLI ALBERTO, *La modernizzazione*, Editori Laterza, Roma – Bari, 1998.

PASOLINI PIER PAOLO, *Scritti corsari,* Garzanti, Milano 1975.

PULCINI ELENA, *L'<<homo creator>> e la perdita del mondo,* pagg. 11 – 41, in FIMIANI MARIAPAOLA, ed altri, a cura di, *Umano Post-Umano,* Editori riuniti, Roma 2004.

SECCHI ROBERTO, a cura di, *Mode, modernità, architettura*, Officina edizioni, Roma 2003.

SIMMEL GEORG, *Il conflitto della civiltà moderna* (1924), SE, Milano 1999.

TAYLOR CHARLES, *Il Disagio della modernità*, Economica Laterza, Bari 1999. Tit. orig. *The Malaise of Modernity*, 1991.

TOURAIN ALAIN, *Critica della modernità*, Est, Milano 1997. Tit. orig. *Critique de la modernité*, Librairie Fayard, 1992.

Miscellanea tra ecologia urbana e del paesaggio e architettura del paesaggio

FARINA ALMO, ECOTONI - *Patterns e processi ai margini,* Franco angeli, Milano, 1996.

CAMPIONI GIULIANA, FERRARA GUIDO, *Tutela della naturalità diffusa, pianificazione degli spazi aperti e crescita metropolitana,* Il Verde Editoriale, Milano, 1997.

FERRARA GUIDO, *L'architettura del paesaggio italiano,* Marsilio Editore, Padova, 1968.

FERRARA GUIDO, *Risorsa del territorio e politica del piano,* Marsilio editore, Venezia, 1976.

JELLICOE GEOFFRY.A., *L'architettura del paesaggio,* Edizioni di Comunità, Cremona 1969.

ROMANI VALERIO, *Il paesaggio. Teoria e pianificazione*, Franco Angeli, Milano 1994.

ROMANI VALERIO, *Il paesaggio dell'Alto Garda Bresciano. Studio per un piano paesistico*, Comunità Montana Alto Garda Bresciano/Grafo edizioni, Brescia 1988.

SCAZZOSI LIONELLA, a cura di*, Politiche e culture del paesaggi. Esperienze internazionali a confronto*, Gangemi editore, Roma 1999.

SCAZZOSI LIONELLA, a cura di*, Politiche e culture del paesaggi. Nuovi confronto*, Gangemi editore, Roma 2001.

TIEZZI ENZO, a cura di, *Ecologia e…,* Biblioteca di Cultura Moderna Laterza, Roma-Bari, 1995.

Città e sistema del verde, letture di paesaggi urbani

AMENDOLA GIANDOMENICO, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Editori Laterza, Roma – Bari, 1997.

AUGÈ MARC, *Rovine e macerie. Il senso del tempo,* Bollati Boringhieri, Torino 2004.

BARBIERI PEPE, *Metropoli piccole*, Meltemi Babele, Roma 2003.

BÉDARIDA MARC, *Percorso nella psicogeografia parigina,* in *Lotus* 97, Electa 1998. Pagg. 94 – 103.

BENJAMIN WALTER, *Das Passagen-Werk,* trad. it. *I passages di Parigi,* in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di E.Ganni, Einaudi, Torino 2000, vol. IX.

BIENNALE DI VENEZIA, *Less Aestetics more Ethics*, Catalogo della 7. Mostra Internazionale di Architettura, La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2000.

BOATTI ANTONELLO, *Verde e metropoli. Milano e l'Europa*, Citta' Studi, MIilano 1991.

BOATTI ANTONELLO, *L'urbanistica tra piano e progetto*, F. Angeli, Milano 2001.

BOERI STEFANO BOHIGAS ORIOL ED ALTRI, *La città europea del XXI secolo. Lezioni di storia urbana*, Skira Editore, Milano 2002.

CACCIARI MASSIMO, *La città*, Pazzini editore, Rimini, 2004.

CANTALINI SABRINA, MONDAINI GIANLUIGI, *Luoghi comuni*, Meltemi, Roma, 2002.

CASSATELLA CLAUDIA, *Iperpaesaggi,* Testo & immagine, Torino, 2001.

D'ALFONSO ERNESTO, a cura di, *L'orizzonte del post-urbano,* Officina, Roma, 1992.

DE LUCA CLAUDIO, TONDO EMANUELA, *Architettura e narratività*, Edizioni Unicopli, Milano 2000.

CERVELLATI PIER LUIGI, *La città bella*, Il Mulino, Bologna 1991.

COMUNE DI FERRARA, *Città e Metropoli: le culture, i conlitti,* Atti del convegno*,* Edizioni Magazine Modena, 1984.

COSGROVE DENIS, *The Iconography of Landscape, Essays on the Simbolic Representation, Design, and Use of Past Environments*, Cambridge University Press, Cambridge 1988; trad. it. *Realtà sociale e paesaggio simbolico*, a cura di Clara Copeta, Unicopoli, Milano 1990.

D'ALFONSO ERNESTO, a cura di, *L'orizzonte del post-urbano,* Officina, Roma, 1992.

DUBBIANO GIOVANNI, ROBIGLIO MATTEO, *Paesaggio e architettura nell'Italia contemporanea*, Donzelli, Roma, 2003.

FALINI PAOLA, *I territori della riqualificazione urbana*, Officina edizioni, Roma 1997.

FAZIO MARIO, *Passato e futuro delle città*, Einaudi, Torino 2000.

GADDONI SILVIA, *Spazi verdi e paesaggio urbano,* Patron Ed., Bologna, 2002.

GREGORY PAOLA, *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Laterza, Roma-Bari 1998.

GREGORY PAOLA, *Territori della complessità. Newscapes*, Testo&Immagine, Roma 2003.

GUCCIONE BIAGIO, PAOLINELLI GABRIELE, *Piani del verde & Piani del Paesaggio,,* Alinea, Firenze 2001.

HAUSSMANN GEORGES EUGENE, *Mémoires du Baron Haussmann*, Havard, Parigi 1890 – 1893.

JANE JACOBS, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Edizioni di Comunità, Torino 2000. Ed. orig. 1969.

LAMBERTINI ANNA, MELI ANDREA, VALLERINI LORENZO, *Dare forma al nuovo paesaggio urbano,* Edizioni Sef, Firenze 2003.

LE CORBUSIER, *Quando le cattedrali erano bianche. Viaggio nel paese dei timidi,* Christian Marinotti edizioni, Milano 2003. Ed. or. *Quand les Cathédrales étaient blanches. Vojage au pays des timides*, Parigi 1937.

LICATA ANTONELLA, MARIANI-TRAVI ELISA, *La città e il cinema*, Testo & immagine, Torino, 2000.

MAESTRO ROBERTO, *Il bello ed il brutto*, Edizioni Polistampa, Firenze 2002.

MARIANI-TRAVI ELISA, *La città moderna vista dai pittori,* Testo & immagine, Torino, 1996.

MELLO PATRIZIA, *Metamorfosi dello spazio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

MORACI FRANCESCA, *Riflessioni sull'urbanistica per la città contemporanea,* Gangemi Editore, Roma, 2002.

MUMFORD LEWIS, *Passeggiando per New York*, Donzelli Editore, Roma 2000.

NANCY JEAN - LUC, *La città lontana,* Ombre corte, Verona 2002. Ed. orig. *La ville au loin*, 1999.

NIGRELLI FAUSTO CARMELO, a cura di, *Metropoli Immaginate,* Manifestolibri, Roma, 2001.

PAVIA ROSARIO, *Le paure dell'urbanistica,* Costa & Nolan, Genova 1997.

PAVIA ROSARIO, *Babele*, Meltemi, Roma 2002.

PEDROLLI ALBERTO, *La metropoli moderna nel discorso della letteratura d'avanguardia: le paysan de Paris di L. Aragon*, in Atti IRTU 90/91, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze, Alinea, Firenze 1991. Pagg. 34-40.

PEREC GEORGES, *Espèces d'espaces*, Editions Galilée, Paris 1974. Ed. it. *Specie di Spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

PIETRO PORCINAI, *Aree Verdi e giardini in Italia*, Relazione tenuta dal Prof. Pietro Porcinai nel corso del 9° Congresso dei Giovani Orticoltori Europei, Pistoia settembre 1968, Miscellanea Scritti, Archivio Porcinai, Villa Rondinelli, Fiesole.

PORRINO MATTEO, *La ville en Tatirama. La città di Monsieur Hulot,* Mazzotta, Milano, 2003.

RYKWERT JOSEPH, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città.* Giulio Einaudi Editore, Torino 2003. Tit. orig. *The seduction of Place. Thr History and Future of the City*, 2000.

RODITI GHILLA, *Verde in città Un approccio geografico al tema dei parchi e dei giardini urbani,* Guerini Studio, Milano 1994.

ROMANO MARCO, *L'estetica della città europea*, Giulio Einaudi Editore, 1993 Torino.

SCATTONI PAOLO, *L' urbanistica dell'Italia contemporanea*, Newton & Compton Editori, Roma, 2004.

SCHIAVO FLAVIA, *Parigi, Barcellona, Firenze: forma e racconto,* Sellerio, Palermo 2004.

SECCHI BERNARDO, *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

SPINA MAURIZIO, *Il ruolo del verde nell'estetica della città*, in FRANCESCA MORACI, *Riflessioni sull'urbanistica per la città contemporanea*, Gangemi Editore, Roma, 2002; pagg. 157 – 178.

TERRANOVA ANTONINO, *Mostri Metropolitani*, Meltemi Babele, Roma 2001.

VIGANÒ PAOLA, *La città elementare*, Skira Editore, Milano 1999.

VIRILIO PAUL, *Un paysage d'événements*, Galilée, Paris 1996.

VIRILIO PAUL, *Città panico*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.

KROLL LUCIEN, *Tutto è paesaggio,* Testo & immagine, Torino, 1999.

ZIMMERMANN CLEMENS, *L'era delle metropoli*, Il Mulino, Bologn 2004.

Giardini e parchi contemporanei: teorie e progetti

ACADEMY EDITIONS, *Landscape transformed*, Academy Editions, London 1996.

ALBERTI FRANCESCO, *Il paesaggio come alternativa. Geometrie essenziali nella progettazione urbana contemporanea in Francia*, Alinea editrice, Città di Castello, 2003.

AMIDON JANE, *Radical Landscapes. Reinventing Outdoor Space,* Thames & Hudson, London 2001.

ARRIOLA ANDREU, GEUZE ADRIAAN ED ALTRI, *Modern park design. Recent trends,* Uitgeverij Thoth, Amsterdam, 1993.

ASENZIO CERVER FRANCISCO, *The world of environmental design*, Barcelona 1994 (*Urban spaces I, II, III. Landscape of recreation I, II. Civil engeneering. Landscape art. Elements of Landscape. The world of landscape architects*).

ASENZIO CERVER FRANCISCO, *The world of environmental design. Landscape architecture*, Barcelona 1996.

BERNARD STEFAN, SATTLER PHILIPPE, *Vor der Tur. Aktuelle Landschaftarchitektur aus Berlin*, Munchen, Callwey 1997.

BROTO CARLES, *Urbanism. Architectural design.* Carles Broto Editor, Barcelona 1997.

BURCKHARDT LUCIUS, *Tendenze attuali dell'arte dei giardini*, «Domus», 817, 1999, pp. 4-5.

BIENAL DE PAISAJE DE BARCELONA, *Rehacer paisajes,* , Catalogo 1° edizione 1999, Fundaciòn Caja de Arquitectos 2000, Barcelona 2000.

BIENAL DE PAISAJE DE BARCELONA, *Jardins insurgents*, Catalogo 2° edizione 2001, Fundaciòn Caja de Arquitectos, Barcelona 2002.

BUFFA DI PERRERO CARLO, FONTANA FEDERICO, *Parco pubblico urbano ed esposizioni floreali. Modelli di progettazione e gestione:esperienze internazionali a confronto,* Celid, Torino 1999.

CAZZANI ALBERTA, a cura di*, Architettura del verde. L'esperienza paesaggistica italiana,* Be-Ma editrice, Milano 1994.

CELESTINI GIANNI, *L'architettura dei parchi a Barcellona. Nuovi paesaggi metropolitani,* Gangemi Editore, Roma, 2002.

CERAMI GIOVANNI, *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1996.

CLEMENT GILLES, *Le jardins en mouvement. De la Vallée au Parc André-Citroën*, Sens & Tonka Éditeurs, Paris 1994.

CONRAN TERENCE, PEARSON DAN, *The essential garden book,* London 1998.

COOPER GUY , TAYLOR GORDON, *Giardini per il futuro*, Logos, Modena 2000.

CORTESI ISOTTA, *Il parco pubblico. Paesaggi 1985-2000*, Federico Motta, Milano 2000.

CORTESI ISOTTA, *Il progetto del vuoto*, Alinea, Firenze 2004.

DE ROSA CHIARA E ALTRI, a cura di, *Parchi naturali e urbani,* Atti e Catalogo del Convegno del 1979 IN/ARC e Regione Lombardia, Milano 1982.

DONIN GIANPIERO, *Parchi,* Biblioteca del Cenide, Reggio Calabria 1999.

FABRIS LUCA MARIA FRANCESCO, *Il verde postindustriale,* Liguori Editore, Napoli 1999.

GIORGETTA FRANCO, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo,* Clup, Milano 1988.

GIROT CHRISTHOPE, *Paesaggio e ossessione*, in "Casabella" 711/2003. Pagg.50/53

GUCCIONE BIAGIO, *Parchi e giardini contemporanei. Cenni sullo specifico paesaggistico,* Alinea, Firenze 2001.

GUCCIONE BIAGIO, *Progettazione paesaggistica. Idee ed esperienze,* I Quaderni di Linea Verde, Milano 2001.

HAYWARD JEFF, *Parchi urbani: ricerca, pianificazione e mutamento sociale*, pagg. 85 – 114, in RODITI GHILLA, *Verde in città. Un approccio geografico al tema dei parchi e dei giardini urbani*, Guerini Studio, Milano 1994.

HILDERBRAND GARY B., *The Miller Garden. Icon of Modernism,* Spacemakers Press, Washington DC 1999.

HILL PENELOPE, *Jardins d'aujourd'hui en Europe. Entre art et architecture,* Fonds Mercator, Anversa 2002.

HOLDEN ROBERT, *New landscape design,* Laurence King Publishing Ltd, London, 2003.

KIENAST DIETER, *Kienast Vogt. Parks and cemeteries,* Birkhauser, Berlin – Boston – Basel, 2001.

KONEMANN, *Atlante di architettura contemporanea*, Konemann, Colonia 2000.

IFLA, 33RD IFLA WORLD CONGRESS, *Paradise on earth. The Gardens of the XXI Century,* Vol. 1 e 2, Firenze 1996.

LANCASTER MICHAEL, *The New European Landscape*, Butterworth Architecture, Oxford 1994.

LE DANTEC JEAN-PIERRE, *Le sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme en France au XX siècle,* Le Moniteur, Paris 2002.

MANIGLIO CALCAGNO ANNALISA, *Il parco: concezioni, obiettivi, modelli*, pagg. 51 – 56 in FRANCO GIORGETTA, a cura di*, Natura e progetto del parco contemporaneo*, Clup, Milano, 1998.

MIGLIORINI FRANCO, *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Angeli, Milano 1989.

MILONE LUCIA, *Il verde urbano. Tra natura, arte, storia, tecnologia e architettura,* Liguori Editore, Napoli 2003.

MOSSER MONIQUE, TEYSSOT GEORGE, a cura di, *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Electa ed., Milano 1990.

NICHOLSON-LORD DAVID, *Paesaggi quotidiani*, pagg. 143 - 156, in RODITI GHILLA, *Verde in città. Un approccio geografico al tema dei parchi e dei giardini urbani*, Guerini Studio, Milano 1994.

PANZINI FRANCO, *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al secolo XX*, Zanichelli, Bologna 1993.

PETTENA GIANNI, PIETROGRANDE PATRIZIA, POZZANA MARIACHIARA, a cura di, *Giardini Parchi Paesaggi. L'avventura delle idee in Toscana dall'Ottocento ad oggi*, Le Lettere, Sesto Fiorentino 1998.

PIGEAT JEAN-PAUL, *Les jardins du futur*, Conservatoire international des parcs et jardins et du paysage, Ivry-sur-Seine, 2002.

PORCINAI PIETRO, *Per l'insegnamento del <<verde>>, del paesaggio e del giardino in Italia*, in "Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio. Notiziario AIAPP" n°10, 1986.

RODITI GHILLA, *Verde in città. Un approccio geografico al tema dei parchi e dei giardini urbani*, Guerini Studio, Milano 1994.

ROCCA ALESSANDRO, *Natura artificialis*, Libreria Clup, Milano 2003.

SCHROEDER THIES, *Changes in scenery. Contemporary landscape architecture in Europe*, BirKhauser, Basel, 2001.

SPAGNA RAFFAELLA, a cura di, *Giardini: indagine sugli spazi a verde della contemporaneità. Tra Arte del giardino e Architettura del Paesaggio,* Osservatorio Città Sostenibili, Dipartimento Interateneo Territorio, Politecnico di Torino, database iconografico e documentario, sito web: www.ocs.polito.it/giardini, on line marzo 2003.

STICHTING JAARBOEK LANDSCHAPSARCHITECTUUR, *Landschaps architectuur en stedebouw in Nederland 1997-1999*, Uitgeverij Thoth, Bussum 2000.

TEYSSOT GEORGE, *Il parco pubblico in occidente: aspetti storici e paradossali*, pagg. 59 – 64.in FRANCO GIORGETTA, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo,* Clup, Milano 1988.

TSCHUMI BERNARD*, Un parc urbain pour le XXI siécle,* in S. FACHARD (a cura di)*, Architectures capitales. Paris 1979 - 1989,* Electa – Moniteur, Milano - Paris, 1987.

UHRIG NICOLE, *Freiraume Berlin*, Callwey, Munchen,1997.

VALENTINI ANTONELLA, GIULIO G. RIZZO, a cura di*, Luoghi e paesaggi in Italia,* Firenze University Press, Firenze, 2004.

MUNARI BRUNO, *Codice Ovvio,* Einaudi, Torino, 1971.

VROOM METO J., *Buitenruimten / Outdoor space. Environments designed by Dutch landscape architects in the period since 1945*, Thoth, Amsterdam 1992.

WHISTON SPIRN ANNE, *The Authority of Nature: Conflict and Confusion in Landscape Architecture*, pagg. 249- 261, in WOLSCHKE-BULMAHN, *Nature and Ideology. Natural Garden Design in the Twentieth Century*, Dumbarton Oaks Research Library an Collection, Washington 1997.

Contributi monografici su paesaggisti, artisti, architetti, opere

BANN STEPHAN, *I giardini di Ian Hamilton Finlay* in MOSSER MONIQUE E TEYSSOT GEORGE, *L'Architettura dei giardini di Occidente*. *Dal Rinascimento al Novecento*, Electa, Milano, 1990. Pagg. 518-520.

BOHIGAS ORIOL, *Ricostruire Barcellona*, Etas Libri, Milano 1996.

BONET LLORENC, *Karl Friederich Schinkel*, TeNeues, Barcellona 2003.

CEI MARCO, *Il Parco di Celle a Pistoia. Araba fenice del giardino*, Edifir, Firenze 1994.

COBBERS ARNT, *Daniel Libeskind*, Arnt Cobbers, Berlin 2001.

COLLOVÀ ROBERTO, *Lisbona 1998 Expo,* Testo & immagine, Torino, 1998.

CORÀ BRUNO, *Dani Karavan,* Gli Ori - maschietto&musolino, Siena 1999.

CORÀ BRUNO, *Daniel Buren,* Testo & immagine, Torino, 2003.

COSTANZO MICHELE, *Bernard Tschumi. L'architettura della disgiunzione,* Testo & immagine, Torino, 2002.

CUITO AURORA, *Mies van der Rohe*, TeNeues, Barcellona 2001.

CUITO AURORA, *Enric Miralles&Benedetta Tagliabue*, TeNeues, Barcellona 2003.

D'AVOSSA ANTONIO, *Joseph Beuys. Difesa della natura,* Skira, Milano 2001.

DE MICHELI MARIO, a cura di, *Leonardo l'uomo e la natura,* Feltrinelli, Milano 1991.

FONDAZIONE AMBROSETTI ARTE CONTEMPORANEA, *Christo e Jeanne Claude. Progetti recenti, progetti futuri,*Skira, Milano 2001.

GALLETTI GIORGIO, *Giardino di Boboli Master Plan*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza delle Province di Firenze, Prato, Pistoia, Firenze 2000.

GREENBERG CLEMENT, a cura di, *Klee,* Skira, Milano 2004.

GURRIERI FRANCESCO, *Art Spaces a Celle* in *Professione Architetto,* n°6, Alinea 1992, pagg. 17/25.

KASISKE MICHAEL, SCHRÖDER THIES, *Gartenkunst 201*, Birkauser, Berlino 2001.

LUIGI LATINI, DOMENICO LUCIANI, (a cura di)*, Scandinavia. Luoghi, figure, gesti di una civiltà del paesaggio,* Fondazione Benetton Studi e Ricerche/Canova, Treviso, 1996.

TIMOTHY MARSHALL, *Central Park. Origini, declino e rinascita*, in DOMENICO LUCIANI, MARIAPIA CUNICO, a cura di, *Paradisi ritrovati*, Guerini Associati, Milano 1991, pagg. 113 – 122.

MATTEINI MILENA, *Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio*, Electa, Milano 1991.

MASSAD FREDY, GUERRERO YESTE ALICIA, *Enric Miralles,* Testo & immagine, Torino, 2004.

NONELL JUAN BASSEGODA, *Los jardines de Gaudì*, Edictions UPC, Barcellona 2001.

PIANO RENZO, *La responsabilità dell'architetto. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Passigli Editori, Firenze 2002.

PETTENA GIANNI, *Olmsted. L'origine del parco urbano e del parco naturale contemporaneo*, Centro Di, Firenze 1996.

RAMÌREZ JUAN ANTONIO, *Otra utopìa canaria. Chillida en Tindaya: demasiada tolerancia*, in *Arquitectura Viva*, N.° 53, marzo-aprile 1997. Pagg. 65-67.

RICUPERATI GIANLUIGI, *Bandiere gialle su Central Park*, in "D", settimanale allegato al quotidiano "La Repubblica" del 19 giugno 2004.

RIGGEN MARTINEZ ANTONIO, *Luis Barragan 1902 - 1988*, Electa, Milano 1996.

RIZZO GIULIO GINO, *Roberto Burle Marx. Il giardino del Novecento*, Cantini, Firenze 1992.

RIZZO GIULIO GINO, *Labirinti di Memoria*, Euroma, Roma 1992.

ROSE BARBARA, *Beverly Pepper, sculture ambientali*, Olivares, Milano 1998.

RUSSEL VIVIAN, *Le jardin impressioniste de Claude Monet*, Albin Michel, Paris 1996.

SCAGLIONE PINO, *Eur a Roma,* Testo & immagine, Torino, 2000.

SCHINZ MARINA, *Les jardins de Russel Page*, Flammarion, Paris 1991.

SCHWARTZ MARTHA *Transfiguration of the commonplace*, Spacemaker Press, Cambridge1997.

SPENS MICHAEL, *The complete landscape design and gardens of Geoffrey Jellicoe*, Thames and Hudson, London 1994.

TARRAGÒ SALVADOR, *Antoni Gaudì*, Estudios Crìticos, Barcellona 1991.

WALKER ART CENTER, *Noguchi's Imaginary Landscapes*, Walker Art Center, Minneapolis apr. - giu. 1978.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, *Isamu Noguchi: the sculpture of spaces*, Whitney Museum of American Art, New York feb.-apr.giu. 1980.

ZAPATKA CHRISTIAN, *Riserve pastorali nella città del diciannovesimo secolo,* in “Lotus Quaderni”,n°21/1995. Pagg. 27 – 45.

ZERBST RAINER, *Antoni Gaudì*, Taschen, 1985.

Sul Luogo e lo Spazio

BROOK PETER, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni Editore, Roma 1998. Ed. orig. 1968.

CANTALINI SABRINA, MONDAINI GIANLUIGI, *Luoghi comuni*, Meltemi Babele, Roma 2002.

FASOLI VILMA, *Spazi*, Franco Angeli, Milano 2004.

GIEDION SIEGFRIED, *Lo spazio in architettura*, Dario Flaccovio editore, Palermo 2001. Ed. orig. 1969.

NORBERG-SCHULZ CHRISTIAN, *Genius Loci. Pesaggio, ambiente, architettura,* Electa, Milano, 1979.

NORBERG-SCHULZ CHRISTIAN, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo,* John Wiley & Sons, London, 1998.

PAOLELLA ADRIANO, *Abitare i luoghi. Insediamenti, tecnologia, paesaggio*, BFS Edizioni, Pisa 2004.

RIZZO GIULIO G., *Leggere i luoghi,* Aracne, Roma, 2004.

VIRILIO PAUL, *Lo spazio critico*, Edizioni Dedalo, Bari 1998. Ed. orig. *L'espace critique*, Paris 1984.

VON MEISS PIERRE, *Dalla forma al luogo,* Hoepli, Milano 1992.

Per progettare paesaggi urbani, parchi e giardini

ALEXANDER CHRISTOPHER, *Note sulla sintesi della forma*, (tit. orig. *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard 1964), trad. di SERGIO LOS, Il Saggiatore, Milano 1967.

ALEXANDER CRISTOPHER, *A pattern language for towns, buildings and construction,* Oxford Univ. Press, New York, 1977.

ALEXANDER CHRISTOPHER, *Una nuova teoria del disegno urbano*, (tit. orig. *A new theory of Urban Design*, Oxford 1987), a cura di ALESSANDRA BARRESI, Gangemi editore, Roma 1997.

BALJON LODEWIJK, *Designing Parks*, A&N Press, Amsterdam, 1992.

BELL SIMON*, Landscape: pattern, Perception and Process*, E&FN Spon, 1999.

BERNARD STEFAN, LOIDL HANS, *Opening Spaces. Design as Landscape Architecture*, Birkhauser, Basel, 2003.

BERETTA RENZO, *Giardini. Manuale di costruzione e composizione*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

BORIANI MARIA LUISA, *Progettare le aree verdi*, Editrice CLUEB, Bologna, 1987.

BRUSCHI SANDRO, MIRELLA DI GIOVINE, *Il verde pubblico,* Nis, Roma1989.

CROWE SYLVIA, *The pattern of Landscape*, Packhard ed., Chichester, 1988.

CROWE SYLVIA, *Il progetto del giardino*, Franco Muzzio Editore, Padova 1989.

CULLEN GORDON, *Il paesaggio Urbano. Morfologia e progettazione,* Calderini, Bologna, 1976.

DEROSSI PIERO, *Composizione e/o narrazione*, DEROSSI PIERO, DE LUCA CLAUDIO, TONDO EMANUELA, a cura di, *Architettura e Narratività* , Edizioni Unicopli, Milano 2000.

DEROSSI PIERO, DE LUCA CLAUDIO, TONDO EMANUELA, a cura di, *Architettura e Narratività* , Edizioni Unicopli, Milano 2000.

FRANCIS MARK, HESTER RANDHOLP T., *The meaning of gardens. Idea, Place* and Action, Mit Press, Cambridge, 1991.

GHIO MARIO, CALZOLARI VITTORIA, *Verde per la città,* De Luca, Roma 1969.

KAPLAN RACHEL, KAPLAN STEPHEN, RYAN ROBERT L, *Whit people in mind: design an management of everyday nature,* Island Press, Washington 1998.

KEPES GYORGY, *The new landscape in art and science,* Paul Theobald and Co., Chicago1956.

KIENAST DIETER, *Un decalogo*, in "Lotus 87", Electa 1995. Pagg. 63-65.

LASSUS BERNARD, *Analyse Inventive*, in BERQUE, CONAN, DONADIEU, LASSUS, ROGERR, a cura di, *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Editions De La Villette, Paris,1999.

LASSUS BERNARD, *Couleur, lumière, paysage…,* Edition du patrimoine, Paris 2004.

LAURIE IAN, *Nature in cities*, Wiley and sons ltd. Sutton, 1979.

LYNCH KEVIN, *The image of the City*, MIT press, Cambridge 1960. Ed. it. *L'immagine della città*, Marsilio, Padova 1964.

LYNCH KEVIN, *A theory of good city form*, Cambridge – Massachusetts 1981. Ed. it*. Progettare la città. La qualità della forma urbana*, Etaslibri 1990.

LOMBARDI VICTOR, *Pattern Languages for Interaction design,* in Razorfish reports, publication of the science department N° 5 del 04.24.00, in www.razorfish.com

MARIA LUISA MARCECA, *Serbatoio, circolazione, residuo. J. C. A. Alphand, il bello tecnologico e la città verde* in "Lotus International" N°.30/1981, pagg. 57 – 65.

MC HARG IAN L., *Progettare con la natura,* Franco Muzzio editore, Padova 1989. Ed. or. *Design with Nature*, New York 1969.

MOORE CHARLES W., MITCHELL WILLIAM J., TURNBULL WILLIAM,JR., *Poetica dei giardini*, Franco Muzzio Editore, Padova 1991.

OFFICE FEDERAL DE L'ENVIRONNEMENT, DES FORETS ET DU PAYSAGE, *Esthetique du paysage. Guide pour la planification et la conception de projets*, Berna 2001.

ONETO GILBERTO, *Fare paesaggio,* Elemond, Milano 1989.

PECHERE RENE, *Grammaire des jardins. Secrets de métier*, Éditions Racine, Bruxelles 1995.

PIZZETTI IPPOLITO, *Un parco è un parco è un parco è un parco..*, pagg. 34 – 46, in "Spazio e Società" n°;1986.

PIZZETTI IPPOLITO, *Attorno al progetto di un parco*, in FRANCO GIORGETTA, a cura di, *Natura e progetto del parco contemporaneo*, Clup Milano 1988.

PORCINAI PIETRO, *Il colore nei giardini e nel paesaggio,* Atti 1°Convegno Nazionale del Colore, Padova, 10 – 11 giugno 1957. Pubblicato anche in POZZANA MARIACHIARA, a cura di, *I giardini del XX secolo: Pietro Porcinai,* Alinea, Firenze 1998. Pagg. 205-209.

POTTEIGER MATTEW, PURINTON JAMIE, *Landscape narrative: design pratices for telling stories,* John Wiley & Sons, London, 1998.

PUGLIESE RAFFAELE, a cura di, *Mincio Parco laboratorio*, Edizioni Unicopli, Milano, 2003.

SCANDURRA ENZO, *Gli stormi e l'urbanistica,* Meltemi, Roma 2001.

SUTHERLAND LYALL, *Design the new landscape*, Thames and Hudson, London, 1991.

STEFULESCO CAROLINE, *L' urbanisme végétal*, Edition Institut pour le développement forestier, Paris 1993.

TAMBORRINO ROSA, *Haussmann e il piano per una capitale moderna* in "Urbanistica" N°111, dicembre1998.

TOCCOLINI ALESSANDRO, *Piano e progetto di area verde,* Maggioli Editore, Rimini, 2002.

TODD NANCY JACK, TODD JOHN, *Progettare secondo natura*, elèuthera edizioni, Milano 1989.

TURNER TOM, *City as landscape. A post-postmodern view of design an planning*, E&F Spon, London, 1996.

TURNER TOM, *All sing pakilda*, in Landscape design n°300, London, Maggio 2001; pagg. 37-40.

TURNER TOM, *HyperLandscapes*, in Landscape Design n°304, London, Ottobre 2001; pagg. 28-32.

VON MEISS PIERRE, *Dalla forma al luogo,* Hoepli, Milano 1992.

ZOPPI MARIELLA, *Progettare con il verde 1. Verde di città,* Alinea, Firenze 1987.

ZOPPI MARIELLA, *Progettare con il verde 2. I vuoti urbani,* Alinea, Firenze 1989.

ZOPPI MARIELLA, *Progettare con il verde 3. Il giardino da abitare,* Alinea, Firenze 1987.

Saggi, Narrativa, Opere letterarie

ARAGON LOUIS, *Le paysan de Paris*, Gallimard, Parigi 1926. Ed. it. *Le paysan de Paris*, Il Saggiatore, Milano 1982.

ASSMANN JAN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1992.

BARRIE JAMES MATTHEW, *Peter Pan*, Stampa alternativa, Roma 1993. Ed. orig. 1907.

BENJAMIN WALTER, *Infanzia Berlinese*, Einaudi, Torino 1973. Ed. orig. 1950.

BENJAMIN WALTER, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962. Ed. orig. 1955.

BIANCIARDI LUCIANO, *Il lavoro culturale,* Universale economica Feltrinelli, Milano 1957.

CALVINO ITALO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.

CALVINO ITALO, *Lezioni americane*, Mondatori, Milano 1993.

CALVINO ITALO, *Collezione di Sabbia*, Mondatori, Milano 1994.

CALVINO ITALO, *La foresta-radice-labirinto*, Mondatori, Milano 2000.

DAL PRA ELENA, a cura di, *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashõ all'Ottocento*, Oscar Mondadori, Milano 1998.

D'ARCY WENTWORTH THOMPSON, *Crescita e forma,* Bollati e Boringhieri, Torino 1969. Ed. or. 1917.

FLAUBERT GUSTAVE, *Dizionario dei luoghi comuni,* Bur, Milano 2002. Ed. or. 1874.

FLAUBERT GUSTAVE, *Bouvard e Pécuchet,* Bur, Milano 1992. Ed. or. *Bouvard et Pécuchet* , 1874.

FRANCK DAN, *Monmartre & Montparnasse. La favolosa Parigi d'inizio secolo,* Garzanti, Milano 2004. Ed. Or. *Bohèmes*, 1998.

HENRY JAMES, *La scena americana*, Oscar Mondadori, Milano 2001. Ed. orig. 1907.

LEVI PETER, *Il giardino luminoso del re angelo*, Einaudi tascabili, Torino 2003. Ed. orig. 1972.

MUNARI BRUNO, *Fantasia*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1977.

MUNARI BRUNO, *Codice Ovvio,* Einaudi, Torino, 1971.

PASOLINI PIER PAOLO, *Italia Nostra non otterrà mai nulla*,(22 marzo 1969) in GIANCARLO FERRARETTI, a cura di, *Pier Paolo Pasolini. Il caos*, Editori Riuniti, Milano 1995.

PEREC GEORGES, *L'infra-ordinario*, Bollati Boringhieri, Torino1994. Ed. orig. 1989.

POE EDGARD ALLAN, *I racconti*, Volume terzo, Einaudi tascabili, Torino 1994. Ed. orig. 1844 -1849.

PROPP VLADIMIR, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia,* Grandi tascabili Newton, Romai, 1976. Ed. orig. 1928.

RODARI GIANNI, *La grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973.

THOREAU HENRY DAVID, *Walking*, 1851. Trad. it. *Camminare,* a cura di M.A. Prina, SE, Milano 1989.

YOURCENAR MARGUERITE, *Il Tempo, grande scultore*, Einaudi tascabili, Torino 1994. Ed. orig. 1983.

WOLFE TOM, *Maledetti architetti*, Bompiani, Milano 2003. Ed. orig. 1981.

Dizionari specialistici

ASENSIO PACO, BERCEDO IVAN, CUITO AURORA, a cura di, *Atlante di architettura contemporanea*, Könemann, Colonia 2000.

BERQUE AUGUSTIN, CONAN MICHEL, DONADIEU PIERRE, LASSUS BERNARD, ROGER ALAIN, *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Editions de la Villette, Parigi 1999.

JELLICOE GEOFFREY & SUSAN, *The Oxford Companion to Gardens,* Oxford University Press, Oxford 1986.

VINCA MASINI LARA, a cura di, *L'arte del Novecento*, Giunti Editore,Firenze 2003. Opera in 12 volumi.

NICOLIN PIERLUIGI, REPHISTI FRANCESCO, *Dizionario dei nuovi paesaggisti*, Skira, Milano, 2003.

ONETO GILBERTO, a cura di, *Dizionario di architettura del paesaggio*, Alinea, Firenze 2004.